

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Специфіка роботи диригента в жанрі балету
(на прикладі балету “Сойчине крило” А. Кос-Анатольського)

Виконала Думіч Софія
студентка 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації «Симфонічне диригування»

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри теорії музики
Черевко Катерина Петрівна

Рецензент
доктор мистецтва,
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Дашак Богдан Зенонович

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА БАЛЕТНОГО ЖАНРУ: ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ТА СТРУКТУРИ.....	9
1.1 Історичний розвиток жанру балету.....	9
1.2 Балетні форми та структури.....	12
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ БАЛЕТ: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК.....	17
2.1 Обрядовий танець як корінь професійного українського танцювального мистецтва.....	17
2.2 Виникнення і розвиток українських народних танців.....	19
2.3 Становлення професійного класичного балетного мистецтва в Україні протягом XVII-XIX століть.....	23
2.4 Український національний балет як самостійний музично-хореографічний жанр XX століття.....	27
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ І ПОСТАНОВКА БАЛЕТУ «СОЙЧИНЕ КРИЛО» А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО.....	33
3.1 Жанр балету у творчості Анатолія Кос-Анатольського.....	33
3.2 Загальна характеристика балету «Сойчине крило» (за оригінальним клавіром).....	38
3.3 Постановка балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету.....	63
РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ДИРИГЕНТА НАД БАЛЕТОМ «СОЙЧИНЕ КРИЛО» А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО	68
4.1 Загальні принципи роботи диригента в балеті.....	69
4.2 Диригентсько-інтерпретаційний аналіз балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.....	72

ВИСНОВКИ.....	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	94
ДОДАТКИ.....	101
ДОДАТОК А.....	101
ДОДАТОК Б.....	103
ДОДАТОК В.....	106
ДОДАТОК Д.....	108

ВСТУП

Балет – це синтетичний жанр сценічного мистецтва, що поєднує музику, танець і міміку. Його джерела сягають епохи Відродження в Італії, але як високопрофесійна театральна форма цей жанр утвердився і розвинувся у Франції. З плином часу балетне мистецтво поширилося по всьому світу, розвиваючи різноманітні школи та стилі. Як форма естетичного та духовного вираження, жанр відображає культурні та національні особливості кожного народу, трансформуючи класичну техніку у відповідності до локальних танцювальних традицій.

Розвиток українського національного балету має складний і тернистий шлях. Він бере свої витoki від обрядових танців та згодом від народної хореографії, що переплітаються та поєднуються із тенденціями європейського класичного балетного мистецтва. Становлення українського балету відбувалося в умовах складної історичної трансформації, коли національне мистецтво шукало власні форми вираження в контексті імперських та радянських культурних впливів. У ХХ століття національна хореографічна традиція поступово вливалася у професійну балетну сцену. Українські композитори почали писати оригінальні твори на національну тематику, що відображали народний дух, символіку, незламність та самотність.

Вагоме місце в історії українського балету посідає творчість Анатолія Кос-Анатольського – автора трьох балетів для Львівського театру опери та балету ім. І. Франка: «Хустка Довбуша», «Сойчине крило» та «Орися». Кожне музичне полотно є яскравим прикладом синтезу західно-української традиції, фольклорних інтонацій, класичної хореографії та елементів народного танцю. Композитор зумів передати в музиці внутрішній світ української душі, її драматизм, лірику й силу, тим самим збагативши національний балет новим естетичним виміром.

Постановки всіх трьох композицій Анатолія Кос-Анатольського недовго залишалися в репертуарі театру і, ймовірно, через ідеологічно-політичні причини, з часом покинули сцену. Однак, у 2023 році балет «Сойчине крило» отримав нове життя завдяки постановці Київського академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.

З точки зору диригента, робота над балетом потребує не лише досконалої мануальної техніки, а й комплексу глибоких знань термінології, танцювальних рухів та позицій, будови форми, аналізу музичної мови, методики роботи з балетною трупю та оркестром. На превеликий жаль, у вищих навчальних музичних закладах України студенти-диригенти не отримують досвіду роботи у балетному жанрі. Тож прийшовши працювати у театр, вони не мають достатньої професійної підготовки для диригування балетом. Тема специфіки роботи диригента над цим жанром потребує детального науково-практичного розгляду та аналізу. Саме тому наведені факти зумовлюють **актуальність** даного магістерського дослідження.

Об'єкт дослідження – український балет як зразок національного хореографічного мистецтва.

Предмет дослідження – специфіка роботи диригента у балеті «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського .

Мета роботи полягає у комплексному дослідженні розвитку та становлення українського національного балету, а також у виявленні специфіки роботи диригента у балеті «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.

Завдання дослідження:

- простежити історичний розвиток жанру балету;
- окреслити балетні форми та структури;
- виявити історію розвитку українського національного балету від витоків до XX століття;
- розглянути місце жанру балету у творчості Анатолія Кос-Анатольського;

- проаналізувати балет «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського за оригінальним клавіром;
- охарактеризувати постановку балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського Київським муніципальним академічним театром опери та балету;
- окреслити загальні принципи роботи диригента в балеті;
- провести диригентсько-інтерпретаційний аналіз балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.

Методологічну базу роботи базується на поєднанні декількох наукових методів, а саме:

- історичного – при дотриманні хронологічної послідовності дослідження становлення і розвитку національного балету;
- джерелознавчого – при опрацюванні і осмисленні наявних теоретичних матеріалів;
- індуктивного – для відтворення цілісної картини з окремих фактів;
- біографічного – для дослідження життєвого і творчого шляху А. Кос-Анатольського;
- музикознавчого – для теоретичного аналізу балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського;
- аналітичного – для проведення диригентсько-інтерпретаційного аналізу балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.
- метод узагальнення та синтезу – для систематизації здобутих результатів.

Теоретичну базу дослідження склали наступні музикознавчі праці:

- роботи, що прослідковують історію на етапи розвитку балету, в тому числі і національного: Верховинець В. [7-8], Верховинець Я. [9], Горбатова Н. [12], Загайкевич М. [13], Зарецька І. [14], Захарчук Н. [15-16], Крусь О. [26-28], Маркевич Л. [30], Настюк О. [32], Павлишин С. [33-35], Паламарчук О. [36-37], Пастернакова М. [38],

Перевозник Т. [39], Ревуцький В. [41], Рой Є. [42], Семенова Н. [43], Станішевський Ю. [45-47], Старовицька С. [48], Таранцева О. [49], Тарасенко Л. [50], Татаренко М. [51], Туркевич В. [55], Фастовець К. [56], Гальберг Д. [69], Гоманс Дж. [70], Новвер Дж. [72].

- монографії, окремі статті та розвідки про життєвий і творчий шлях А. Кос-Анатольського: Анатоль Кос-Анатольський у спогадах сучасників [2], Волинський Й. [10], Гнатишин О. [11], Конончук В. [24], Мельник-Гнатишин О. [31], Терещенко А. [53-54], Чурпіта Т. [58].
- праці, що стосуються теорії та практики оркестрового диригування: Колесса М. [23], Питання диригентської майстерності (упор. М. Канерштейн) [40], Берліоз Г. [64], Боулз М. [65], Фербермен Г. [66], Грін Е. [67], МакЕльгеран Б. [71], Рудольф М. [73].

Наукова новизна. У роботі вперше:

- відтворено історію становлення українського національного балету від витоків до XX століття;
- зроблено комплексне узагальнення принципів роботи диригента у жанрі балету;
- детально проаналізовано оригінальний клавір балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського;
- зроблено диригентсько-інтерпретаційний аналіз балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.

Практичне значення роботи. Основні положення та практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів вищих спеціальних музичних закладів в курсі «Історія світової музичної культури», «Історія української музичної культури», «Основи техніки диригування», «Історія диригентського мистецтва».

Матеріалом дослідження став балет «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського; нотне видання клавіру та відеоматеріали постановки балету Київським муніципальним академічним театром опери та балету, що

зберігаються у літературній частині Львівського національного театру опери і балету ім. Соломії Крушельницької.

Структура роботи. Дослідження складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 112 сторінок, обсяг основного тексту – 91 сторінка. Список використаних джерел включає 75 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА БАЛЕТНОГО ЖАНРУ: ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ТА СТРУКТУРА

1.1 Історичний розвиток жанру балету

Одним із найдавніших видів театрального мистецтва є танець. Він проявляється у найрізноманітніших обрисах та існує у всіх культурах світу. З плином часу, танець розвивався і трансформувався до своїх досконалих форм. «Від свого первісного народного чи обрядового виду танок пройшов тисячелітній розвиток. Підчинивши собі різні ефекти – колір, світло, звук – рух людського тіла став виражати складніші людські почуття, став передавати трудніші життєві ситуації. Одним словом – його засоби ускладнились, його вираз набрав повноти життя» [5, с. 13].

Найпопулярнішим видом танцю є балет (іт. *ballo* – танець, *ballare* – танцювати, *balletti* – танцювальна пісня). Сам термін був запроваджений всередині XV століття професійним викладачем танцю Доменіко да П'яченцо. Це синтетичний вид сценічного мистецтва, в якому зміст розкривається за допомогою синтезу танцю, музики і пантоміми. Цей жанр існує та розвивається в світі вже понад 400 років. Він зародився в Італії в XVI столітті в добу Ренесансу та опирався на народну творчість. Дослідник Шариков Д. зазначає: «Елементи балету виникли в Італії в синтетичних видовищах (спів, драматургія, музика, танець), що супроводжувала свята – ходи, маскаради, карнавали. В Італії, а пізніше у Франції, Англії та інших країнах, такі видовища влаштовувалися при королівських дворах. Вони містили традиційні побутові танці і виконувались аматорами, однак згодом організація таких вистав набула професійного характеру» [59, с. 1]. Придворна аристократія демонструвала витончені граційні рухи, а також влаштовувала невеличкі танцювальні сценки в антрактах довгих вистав, які називалися дивертисментами.

В другій половині XVI століття італійська герцогиня Катерина Медичі вийшла за французького короля Генріха II. Таким чином, традиція придворного аристократичного танцю опинилася у Франції і з часом сформувався класичний танець на пуантах. Відтак, італійська і французька балетні школи розвивалися паралельно.

В бароковому балеті були поширені античні та побутові сюжети, однак складна техніка танцю переважала над змістом; перевага надавалася чоловічому танцю, а не жіночому. Придворно-аристократична функція балету залишається, але з'являються нові різновиди жанру: балет-маскарад, балет-мелодрама, балет-комедія, балет-пастораль, балет-опера, балет виходів. Для більш детальної передачі змісту у виставах часто поєднувалися спів і проза.

За час правління Людовика XIV у 1661 році було відкрито королівську академію музики і танцю під керівництвом П'єра Бошана. Саме він став керівником першої балетної трупи паризької опери, що складалася виключно із чоловіків. Бошан, будучи фундатором, зробив величезний внесок у формування балетної техніки і термінології, що використовується до сьогодні. Він також записав танцювальні па¹, в основі яких принцип виворотності ніг, а рухи танцівників поділив на три основні групи: присідання, підстрибування та обертання, що виконувалися в п'яти основних позиціях ніг і трьох позиціях рук. Музику до балетних вистав писав композитор Жан Батіст Люллі, який почав вводити і жіночі танці [63].

Внаслідок великої французької революції у 1789 році, класичний балет став доступним і для простих людей. Хореограф Жан Жорж Новер запровадив реформи у театральних спектаклях: він заклав принцип злиття танцю і драми, де основна увага приділялася пантомімі. Внаслідок цього балет перетворився на окремий жанр сценічного мистецтва та став носієм драматичної дії. У класичному балеті перевага надається змісту, що спонукало композиторів звертатися до літературних першоджерел та писати лібрето.

¹ Па (фр. – «крок») – танцювальний крок з певною постановкою ніг.

Найчастіше, сюжет обирався з античної літератури. Шариков Д. стверджує: «Для більш ясного і виражального засобу передачі ідейно-образного змісту представники балетного класицизму впровадили принципи давньоримської сальтації – танцювальної пантоміми, яка почала переважати над професійним танцем. Жести й рухи в балеті були змістовними й обов’язково виражали певну дію і завдання» [59, с. 3]. Однак, чоловічий танець надалі переважав над жіночим. Окрім того, всі артисти мали досить важке і незручне взуття на підборах, що частково обмежувало віртуозні рухи і диктувало повільний темп виконання. Дуже часто жіночі ролі в барокових та класичних балетах виконували чоловіки.

Варто зазначити, що приблизно до другої половини XIX століття роль музики в балеті була другорядною і писалася, переважно, аматорами. Звернення професійних музичних майстрів до жанру балету відбувається в добу Романтизму (від початку XIX століття) та пов’язане з оновленням вбрання для танцю: костюми стали більш легкі і зручні, що, нарешті, дозволило вийти на сцену жінкам – балеринам. Театральні костюми підпорядковувалися драматургії, музиці та хореографії.

Основною частиною сценічного костюму для балерин стає балетна пачка – коротка багат шарова спідниця, вперше виготовлена у 1839 році для італійської балерини Марі Тальоні. На сьогоднішній день існує два види балетних пачок – класична і шопенівська. В цей час були винайдені балетні туфлі-пуанти, які дозволяли танцівниці ставати на кінчики пальців. Художнє оформлення чоловічого костюму складалося із трьох головних елементів: колет, тріко і туфлі. Отже, танцюристи могли вільно і синхронно виконувати всі віртуозні рухи і пози; чоловіки піднімали балерин у повітря і робили складні підтримки. Відповідно, це вимагало більш вільної музичної форми [62].

У романтичних балетах протиставлялося два світи – реальний і фантастичний, тому ведучою стає роль жінки. Завдяки появі пуантів, розвинулася пальцева техніка, що зображувала повітряність і політність.

Таким чином, центральними образами в сюжетах романтичних балетів стають ідеалізовані жіночі міфічні духи – сільфіди, феї, віліси, привиди, які поневолили почуття, таємниці і мрії смертних людей. Власне, саме пачки і пуанти додали танцівницям легкості та елегантності, підкреслюючи їх ефемерність і неземність.

Поступово, балетна хореографія ускладнювалася, відповідно до сюжету змінювалися костюми, а музика стала провідним фактором розкриття музичної драматургії. Сформувалися сталі балетні структури, які є зразком для композиторів і до сьогоднішніх днів [61].

1.2 Балетні форми та структури

Як вже зазначалося вище, реформа балетних костюмів, та й загалом епоха Романтизму спровокувала пошуки та звернення професійних композиторів до цього жанру. Оскільки вже не було обмежень у рухах, позах і темпах виконання, музичні форми ставали вільнішими, а засоби музичної виразності сприяли зображенню образів.

Першим повноцінним самостійним романтичним балетом вважається «Сільфіда» Германа Левенсхольда на лібрето Адольфа Нуррі та Філіппо Тальйоні, що був написаний 1832 року. Вже тоді сформувалися певні стандарти структури балету, які є актуальними до сьогодні. Також, склалися особливі танцювальні форми.

Жанр балету швидко здобуває свою популярність завдяки європейським композиторам, що стали творцями світових шедеврів, зокрема Адольф Адан («Фауст», «Могікани», «Жізель», «Корсар»), Цезар Пуньї («Есмеральда», «Горбоконик»), Лео Деліб («Копелія», «Сільвія»), Людвіг Мінкус («Дон Кіхот», «Баядерка», «Золота рибка»), Мануель де Фалья («Любов-чарівниця», «Капелюх»), Моріс Равель («Дафніс і Хлоя», «Вальс», «Болеро»), Артур Онеггер («Правда – брехня», «Під водою», «Весілля Амура і Психеї»), Даріус Мійо («Бик на даху», «Роликовий балет», «Створення світу», «Салат»).

Танцювальні рухи, які виконуються в балеті, і використовуються до сьогоднішнього дня, походять від прийомів і методів італійської та французької шкіл класичного танцю (див. додаток А).

Рухи танцівників поділяються на три основні групи [15]:

1) Присідання:

- *battement* – відведення робочої ноги вперед, вбік чи назад, в той час коли інша нога є опорною і знаходиться в напів зігнутому положенні. При цьому виконується присідання чи опускання пальці чи на всю стопу.
- *plie* – невелике присідання на двох чи на одній нозі
- *grand plie* – глибоке присідання з максимальним згином колінного суглоба, при цьому п'яти злегка відриваються від підлоги.

2) Підстрибування:

- *assemblé* – стрибок, під час якого одну ногу виставляють вбік, вперед чи назад, а під кінець стрибка підтягують її до іншої;
- *cabriole* – стрибок з підбиванням однієї ноги другою або з ударом спіднизу.
- *elevation* – високий стрибок із переміщенням або переплітанням ніг та фіксуванням пози в повітрі;
- *entrechat* – стрибок з двох ніг на дві, під час виконання якого ноги роз'єднуються декілька разів і швидко схрещуються;
- *jete* – стрибок з однієї ноги на другу.

3) Обертання:

- *pirouette* – повний оберт або декілька обертів на місці на напів пальцях чи на пальцях однієї ноги;
- *fouetté* – обертання на пальцях однієї ноги при одночасному круговому обертанні в повітрі другої ноги. Рух нагадує лязгання прута, який крутиться, різко випрямляючись в повітрі.

Всі рухи виконуються в п'яти основних позиціях ніг та трьох позиціях рук, а також в чотирьох основних позах всього тіла: *a la seconde, arabesque, attitude, ecarte* (див. додаток А).

Отже, на початку ХІХ століття відбувся поділ артистів балету на:

- солістів – провідних танцівників, які виконують головні партії в балетних виставах. Вони є центральними фігурами, несуть основний емоційний та драматичний посил для глядачів, а також виконують найскладніші й найвиразніші частини вистави;

- кордебалет – ансамбль артистів, які виконують масові танцювальні номери. Кордебалет виступає як фоновий елемент, що доповнює та підкреслює дії головних персонажів. Масові сцени додають масштабності й видовищності балету. Вони можуть відображати емоційний стан та атмосферу дії та підсилювати драматичні моменти за допомогою рухів та міміки.

Загалом, жанр балету має номерну структуру, де кожен номер є окремою завершеною музичною формою. Переважно, балет починається із увертюри або короткого вступу, де звучать основні теми твору. Композитори у співпраці з лібретистами працювали над створенням сюжету, хід якого розгортався в межах визначених танцювальних форм, а саме [15]:

- *Pas d'action* (па-д'аксьйон) – дійовий танець, в якому задіяні солісти і кордебалет.

- *Pas de deux* (па-де-де, франц. – «крок удвох») – танець двох виконавців, класичний дует. Виконується, як правило парою солістів. Зазвичай цей танець зображує відносини та емоційний зв'язок між двома персонажами – любов, пристрасть, боротьбу, конфлікт, розлуку, співпереживання та інші складні почуття. Па-де-де являє собою найскладнішу і найвіртуознішу частину вистави, де виконавці демонструють свої технічні навички, взаємну довіру та артистизм.

В свою чергу, па-де-де має свою чітку структуру та поділяється на 5 частин:

- *Entree* – вихід головних виконавців (найкоротша частина);

- *Adagio* – повільна частина, в центрі якої розкриття почуттів між героями. Супроводжується музикою наспівно-ліричному характері у спокійному, помірному темпі та складається з комбінацій широких і плавних рухів, а також танець включає великі та складні підтримки;
- *Variations le dame et cavaliere* – короткий танець кожного з персонажів, що спрямований на показ віртуозної техніки. Зазвичай супроводжується музикою у веселому, життєрадісному характері у швидкому темпі. Варіації побудовані на дрібних технічно складних руках та на великих стрибках;
- *Coda* – заключна частина, в якій солісти знову танцюють в парі і виконують швидкі, енергійні, віртуозні рухи. Кода зазвичай закінчується ефектними підтримками і рухами: для чоловіків – *grand jeté en tournent, grand pirouette a le seconde*, для жінок – *tour pique en dedans, tour foueté*.

Якщо під час па-де-де на сцені присутній кордебалет, то вони зазвичай залишаються нерухомими та розміщуються на сцені в симетричній композиції. Варто зазначити, що варіації та адажіо інколи є самостійними номерами балету, які виконують сольо другорядні дійові особи або ж артисти кордебалету.

- *Pas de trois* (па-де-трус) – балетний танець для трьох виконавців, що будується переважно на синхронних рухах. Повторює будову па-де-де з додаванням варіації третього виконавця. Це може бути танець трьох солістів, або ж когось одного із солістів разом із двома учасниками кордебалету. Це надзвичайно динамічна форма, яка підкреслює епічний масштаб події. З драматургічної точки зору, у па-де-трус зазвичай відбувається розгортання конфлікту, переживання глибоких емоцій, вияснення відносин тощо.

- *Pas de quart* (па-де-катр) – балетний танець для чотирьох виконавців, що будується на синхронних рухах. Повторює будову па-де-де з додаванням варіації третього та четвертого виконавця. В структурі балету ця форма є найменш поширеною.

- *Grand pas* (гран па) – заключний номер балету, де беруть участь всі дійові особи та кордебалет. Будується на складних віртуозних рухах, комбінаціях та підтримках під музичний супровід в швидкому темпі.

Загалом, хореографічні епізоди з великою кількістю задіяних артистів називаються панорамами. Вони несуть зазвичай епічний характер і використовуються для створення важливих драматичних моментів, урочистих сцен або ж для підкреслення масштабності події. Хореографія в таких епізодах динамічна, з акцентом на одночасний синхронний рух великої кількості артистів, що створює відчуття безперервного руху. Панорами часто мають символічний характер та зображують свято, битву, загальний конфлікт тощо. Загалом, такий хореографічний епізод створює глибокий художній ефект і надає балету величчя та монументальності [13].

Варто зазначити, що важливим аспектом в жанрі балету є мізансцена – композиційне розташування артистів на сцені під час вистави. Вона відіграє визначну роль у створенні візуального образу, а також підкреслює драматичний зміст та впливає на розкриття сюжету балету. Симетрична композиція символізує порядок і гармонію, натомість асиметрична – конфлікт чи напругу. Важливим елементом є спрямованість поглядів і жестів, що допомагає розкрити взаємодію між персонажами і показати їхні наміри, емоції, почуття.

РОЗДІЛ 2.

УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ БАЛЕТ: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

2.1 Обрядовий танець як корінь професійного українського танцювального мистецтва

З давніх-давен люди використовували рухи тіла і міміку обличчя для вираження почуттів, настроїв і бажань, а також для ритуальних обрядів, щоб утворити магічний зв'язок із силами природи. Марія Пастернакова у праці «Українська жінка в хореографії» влучно зазначає: «Рухами, які уподібнювали падіння дощу, ріст збіжжя, вітер, громовицю й які виявляли predisпозицію до пантоміми, вони накликували плодовитість, приворожували врожай, просили в богів особливої ласки» [38, с. 23].

Пізніше жести почали підпорядковуватися внутрішньому ритму «виконавців» і вкладатися у єдину танцювальну форму, а згодом з'явився і супровід у вигляді групового співу. Впродовж тисячоліть сакральний характер первісних танців переродився в обрядовість, яка, в свою чергу, була пов'язана із церковним календарем.

Найдавнішою формою танцю в українській календарно-побутовій і родинно-обрядовій традиції є хоровод. Це старовинний слов'янський масовий танок-гра, що розпочинається із замкненого кола. Учасники беруться за руки, а також схрещують їх поперед чи позаду себе або кладуть на талії партнерів. Вони співають пісень та виконують певні рухи, що підпорядковуються драматичній дії співаного тексту. Хороводи побудовані на танцювальних ритмах і складаються з ходу, бігу, зміни місць, переходів від одного партнера до іншого тощо.

Центральне місце такі танці займають у весняному обрядовому циклі. Їх виводили дівчата просто неба, співаючи про прихід тепла, пробудження природи та любов. Інколи в хороводні ігри додавалася атрибутика: стрічки,

віночки, хустки. В загальному, танцювальні рухи веснянок-гагілок мають ліричний, м'який та спокійний характер. Найбільш популярним був кривий танець, який водили зигзагоподібними, вигнутими лініями.

Влітку, коли природа буяла, у ніч на Івана Купала молодь збиралася у лісі біля водойми, щоб провести обрядові ігри хороводного характеру язичницького походження. Основною розвагою були стрибки через багаття під інструментальний супровід: бубнів, гуслів, сопілок та цимбал, що мали запальний, жвавий і веселий характер. Після цього, дівчата часто плели вінки та пускали їх на воду, водили повільні хороводи під супровід меланхолійних пісень.

Обжинкові і косарські обряди проводжали літо і зачинали ранню осінь. Танці відігравали роль хороводної драматизації пісенного змісту, пов'язаного із хліборобськими роботами в полях. В обжинкових звичаях брали участь переважно жінки, що співали відповідних тематичних пісень. Господар і господиня запрошували женців після польових робіт на святкову гостину, після чого дівчата і хлопці танцювали на подвір'ї жваві танці, що супроводжувалися піснями в ліричному настрої. В косарських обрядах були задіяні виключно чоловіки.

Багатим на хороводи є різдвяно-новорічний період. Найчастіше хлопці-колядники виводили коло-кругляк у хаті або на подвір'ї, танцювали дрібною ходою вліво і вправо, наповнюючи таким чином будинок господаря щастям на весь наступний рік. На Маланчину ніч розпочинався час забав, в яких молодь переодягалася у ведмедя, козу, діда, бабу, жида, царя і царицю, циганів тощо. Хлопці і дівчата обходили всі будинки, весело пританцьовуючи, зображаючи театральні сценки та бажаючи людям щастя, добра і достатку у новому році. Цей звичай не мав обрядового значення, а носив виключно розважальну функцію [42].

Серед родинно-побутових звичаїв багатим на танцювальні традиції є обряд весілля. Дівчата у хороводах оплакують втрату своєї подруги, яка виходить заміж. Наречена вважалася на рівні з померлими, тому танці

супроводжувалися тужливим, плачевним і жалісливим характером. Настрій покращувався під час весільного походу, що відбувався під супровід музики і хорального співу з рухово-пантомімічними елементами. Однак це ще були не танці, а знову ж, рухова інтерпретація співаного тексту. Марія Пастернакова називає декілька танців мімічно-ілюстративного характеру, що виконуються жінками: «Подушковий», «Кочерга», «Стільчик». «І тільки після весільного прийняття-обіду, вже у дещо веселішому настрою весільні гості танцюють типово льокальні народні танці, або загально відомі як “Коломийка”, ”Козачок”, ”Гопак” та інші» [38, с. 28].

Похоронні танці досі збереглися в деяких карпатських регіонах України. Вони за характером схожі на весільні, однак несуть іншу функцію. Танці пов'язані із захистом померлої душі від злих духів. Їх виводять чоловіки і жінки окремо під гуртовий спів-голосіння. Повільні і неспішні рухи несуть траурний, скорботний характер.

Нині на території України обрядові танці майже вийшли з ужитку. Однак хореографи Василь Верховинець, Василь Авраменко, Павло Вірський збирали та вивчали національні танцювальні традиції і звичаї українського народу. Завдяки цим розвідкам, збереглися відомості про обрядові танки, ігри й хороводи, що формує подальший процес трансформації і виникнення народних танців.

2.2 Виникнення і розвиток українських народних танців

Розвиток українського народного танцю відбувався протягом століть і нині виявляє автентичність, високу естетичну форму, духовну глибину і самобутність національної культури. Постійно поповнюючись новими виразовими засобами, в ньому віддзеркалювалися притаманні риси народу: героїзм, гумор, бадьорість, чутливість, старанність, витривалість, відданість, радість тощо.

Мистецтвознавиця Марія Пастернакова поділяє українські народні танці на дві групи: під пісню і під музику [38, с. 34]. Починаючи з первісних часів,

танок супроводжувався піснею. А вже пізніше з'явилися музичні інструменти (найпершими були ударні), які підтримували ритм. Загалом, більшість народних танців наближаються до хороводного типу, що ускладнювався фігуральністю, з лінеарною та геометричною будовою (коло, хрест, вуж, ланцюг, крива лінія тощо). Також виділяються танці сольні, парні та колективні.

В часи Київської Русі традицію обрядових танців перейняли скоморохи – мандрівні музиканти і танцюристи, додаючи до них елементи жестової пантоміми. Вони демонстрували своє мистецтво на майданах та площах міст, а також розвеселяли князів і бояр у палацах. Скоморохи виводили імпровізаційні хороводи веселого та жартівливого характеру під інструментальний супровід, зображуючи мімікою суспільні вади, соціальні недоліки та висміювали неприємних осіб. Таким чином, танець вийшов на новий рівень – став доступним й зрозумілим простому народу, а згодом і перейшов на сцену, де актори демонстрували танцювальні сценки, а хор коментував хід подій.

Із зародженням музично-театрального мистецтва в Україні в період XV-XVI століть календарно-обрядові та сімейно-побутові свята, що супроводжувалися іграми та хороводами отримали дещо нове значення. Народ прагнув засобами музики, танцю і театралізованої дії відображувати характерні явища із свого побуту. Танкові ігри «Коструб», «Король», «Воротар», «Коза», «Маланка» та інші виконувалися вже на сцені, для них були характерними велика кількість масок, костюмів, стихій, символів тощо. Музикознавиця Олена Крусь стверджує: «Саме в таких народних іграх поступово стверджується функція музики як засобу характеристики персонажів, її зв'язок з драматичною дією» [26, с. 42]. Можна зробити висновок, що музика виконувала тепер не лише роль супроводу, а разом із рухами створювала цілісну змістову картину.

Власне, українські народні танці не зазнали впливу європейських аристократичних двірських танців, таких як менует, гавот, кадрили, контрданс,

рігодон, сарабанда та інших. Вони активно побутували серед народу та несли розважальну функцію. Однак, сюжетній пантомімі відводилося вже менше уваги. Акцент припадав на ускладнення рухів, що підпорядковувалися переважно дводольному (рідше – тридольному) розміру інструментального супроводу. Досить часто танці мали швидкий темп, що вимагало сконцентрованості на технічних прийомах.

У суспільному житті українців побутувало декілька танців, які будувалися на поєднанні пантоміми і віртуозних рухах. Вони несли ігровий характер та виконували функцію розваги. Улюбленим танцем молоді була хороводного типу «Метелиця» в розмірі 2\4. Виконавицями були дівчатами, що збиралися на сільському майдані або замерзлій річці. Темп був дуже швидким, щоб зобразити вихор, заметіль.

На Київщині популярним був парний танець «Роман», що виконувався в розмірі 2\4 та розпочинався в повільному темпі, а далі щоразу пришвидшувався. Основною метою було зобразити спокійну природу перед вітром, який згодом все ламає [7].

Досить часто в українських танцювальних традиціях відображалася тема праці, в центрі якої були маленькі побутові сюжети. Виконавці виказували витонченість ремесла та демонстрували рухи, що відповідали тій чи іншій назві тогочасної «професії»: «Кравчик», «Шевчик», «Лісоруби», «Ковалі» тощо. Побутували і танці, в яких відтворювали поведінку тварин – «Бички», «Козлик», «Гусак», «Горлиця».

Багатим на танцювальні традиції є карпатський регіон. Знаменита «Коломийка», котра поєднує в собі поетичне слово, спів і танець до сьогоднішнього дня не втратила своєї актуальності. Вона є прототипом давніх архаїчних хороводів ігрового типу, виконується в колі або ж в двох рядах. Танцювальну основу складають різноманітні кроки, що вкладаються в дводольний розмір. Серед гуцулів популярністю користувався чоловічий «Аркан», що ніс ритуальний характер та символізував мужність і єдність. Лемківський фольклор доповнюють прадавні хороводні танці жартівливого

характеру: «Кошичок», «Колечко», «Обертас», «Киваний», «Джурило», «Стрясуванець» [38].

Скарбниця української танцювальної культури збагатилася в час становлення козацької доби (XVI – перша половина XVII століття). В середовищі Запорізької Січі танці слугували демонстрацією військової вправності та фізичної підготовки. Таким чином козаки виражали силу, сміливість, свободу, героїзм, патріотизм і любов до рідної землі. Найдинамічнішим і найвиразнішим танцем є бойовий «Гопак» (первісна назва – «Козак»). Виконавці імітували бойові рухи: стрибки, перекиди, швидкі і різкі повороти, удари ногами, блокування, контратаки, використання різних хореографічних зв'язок, що символізувало готовність до бою. Спочатку це був виключно чоловічий танець, який також включав техніки володіння шаблею, ножем та палицею. Козаки-танцюристи ставали в коло, виконуючи рухи, а їхні побратими викрикували: «Гоп!» та «Гей!» для підтримки духу і сили волі. Дводольний танець виконувався під супровід кобзи, ліри або ж бандури. Швидкий темп та ігровий, спритний, активний характер робили його захопливим видовищем. З плином часу, «Гопак» проник у широкі маси, адаптувався до сучасних реалій та ввібрав в себе елементи сучасної хореографії. До виконання долучилися дівчата, тож танець став парним. Нове дихання «Гопак» отримав у другій половині XX століття в інтерпретації хореографа Павла Вірського.

Популярними чоловічими військовими танцями в добу козацтва також були «Козачок», «Гонта», «Запорожець», «Гайдук», а розважальними – «Повзунець», «Заверюха», які на сьогоднішній день постають у виконанні Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського.

2.3 Становлення професійного класичного балетного мистецтва в Україні протягом XVII-XIX століть

Розвиток професійного класичного балету у світі не зміг не залишити свій відбиток і в українській танцювальній культурі. Власне, народні танці не виходили з побуту народу, однак, як і будь-який інший вид мистецтва, танець прагнув трансформації, професійного удосконалення та шляху на академічну сцену. Український балет свої коріння бере саме від національної хореографії.

Початкові зародки класичного балетного мистецтва в Україні формуються на іноземних традиціях (італійський, французьких, австралійських, польських) та пов'язані з появою театрів. В першій половині XVII століття у навчальних закладах центральної України з'являється шкільний театр, де ставилися п'єси переважно в жанрі трагікомедії. На жаль, відсутність нотних записів не дає можливість провести детальне дослідження щодо визначення типів, характерів та значення танцювальних номерів, однак дослідники стверджують, що хореографія в таких виставах займала чільне місце. «Лише зрідка в рукописах п'єс зазначалося, на який “тон” або “голос” виконувався певний вокальний чи хореографічний номер» [26, с. 44]. Також відомо, що танець став самостійним номером, який не мав на меті зобразити драматичну дію. Він виконував роль інтермедії між театральними актами та мав розважальну мету. Власне, цей прийом був початковим прототипом дивертисментів, які вже понад століття побутували у Франції.

Перші професійні балетні спектаклі були представлені публіці 1780 року в міському театрі Харкова. Балетна трупа під керівництвом П. Іваницького, що складалася із 20 осіб, виконувала повноцінні дивертисменти – концертні номери, які складали розважальну програму і ставилися як доповнення до основної вистави.

Варто зазначити, що в ході складних історичних подій, вкінці XVIII століття керівним класом російської імперії на теренах України було дворянство, а влада узаконила кріпацтво. Багаті дворяни добре знали тенденції європейського мистецтва, де італійський та французький

класичний балет вже досягнув свого розвитку. Щоб не відставати від західної моди, вони наймали за великі гроші закордонних диригентів, хореографів, режисерів. Поміщики, не обмежені в правах і ставленні до поневолених селян, почали розбудовувати кріпосні театри. Найвідоміші були в садибах Г. Тарнавського, Д. Трощинського, Д. Ширая, графа Заводського на Чернігівщині та С. Гавриленка на Полтавщині. Селяни грали в таких театрах примусово заради панської забави, однак це підвищувало музичну культуру краю. Таким чином почали формуватися оркестри, хори та балетні трупі. Кріпаки мали дуже хорошу фізичну підготовку, оскільки багато працювали, тож вони могли виконувати будь-що, подекуди навіть краще за професійних іноземних артистів. Основу балетного репертуару складали вистави Ф. Гільфердірга «Повернення весни» та Г. Анджоліні «Покинута Дідона».

Власне, найкраща балетна трупа вважалася у поміщика Дмитра Ширая на Чернігівщині. В нього працювали хореографи з Австралії, Італії та Франції. Всього налічувалося 40 артистів-кріпаків, які професійно володіли всіма прийомами класичного танцю на той час. Його пишні балети та опери збирали на сцені майже 200 артистів. Балетна трупа Д. Ширая у 1801 році здійснила першу в Україні триактну повноцінну балетну виставу – «Венера і Адоніс» на музику Дж. Блоу. Другий показ відбувся 1805 року в Києві на відкритті міського театру. Протягом 1805-1809 рр ця трупа ставила танцювальні дивертисменти на музику відомих західно-європейських композиторів. Після смерті Дмитра Ширая кріпаки-танцюристи отримали волю та перейшли на професійну балетну сцену.

Зовсім інша ситуація була на Галичині. Від 1792 року у Львові налічувалося три театральні приміщення, де активно працювала трупа українських танцюристів «Па-де-козак»². Артисти виконували хореографічні картини, інтермедії між виставами, ставили дивертисменти та балетні спектаклі на музику В. А. Моцарта. На посаду балетмейстерів запрошували

² В самій назві колективу простежується синтез народного танцю із класичною формою. Разом з тим, *pas de cossaque* – балетний крок (крок козака), що будується на змінно-сторонньому присіданні вперед.

викладачів з Європи, зокрема Фрідріха Горшина з Відня, тож виконавці були добре ознайомлені зі всіма прийомами, рухами і техніками класичного балету. Окрім того, діяла хореографічна школа польської балерини Олімпії Щепаньської [37].

У 1814 році у Харкові був збудований міський театр, де працювала балетна трупа під керівництвом І. Штейна. Він цікавився українськими народними танцями, тож охоче прийняв запрошення доєднатися до постановки відомої п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка». З-за сприяння балетмейстера, українські народні танці постали перед глядачами як професійне танцювальне мистецтво з елементами класичної хореографії. Разом з тим, народний танець далі розвивався і широко використовувався у операх та музично-драматичних виставах, таких як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ой не ходи Грицю», «Циганка Аза», «Ніч під Івана Купала» М. Старицького тощо, а хореографічні номери побутували в творах Л. Вербицького, І. Воробкевича, А. Вахнянина, В. Матюка, П. Сокальського.

Справжній розквіт класичного професійного балету на території України настав від першої половини XIX століття. До Києва приїжджали на гастролі відомі європейські трупи. Найпотужнішою і найпрестижнішою на цей час стала варшавська балетна школа, яка вийшла на один рівень із французькою. Нове дихання в українську хореографію внесла діяльність варшавського хореографа Моріса Піона, який працював в Україні сім років (1849-1856). Він гастролював у Харкові, Києві, Одесі та інших містах. Однак зрозумівши потенціал столиці, він відкрив перший в Україні стаціонарний балетний театр саме в Києві, де кожного дня йшли хореографічні та драматичні вистави. Піон «привіз із собою» всі постановки варшавського театру, однак переробив їх на український манер: додав фольклорні мелодії в оркестрування, вокально-хорові вставки та ввів народні танці (у виставу «Весілля в Ойцуві» Я. Стефані вводить український «Козачок»). Митець робив все для того, щоб київська публіка ходила до нього в театр та захоплювалася танцювальним мистецтвом.

Балетне мистецтво паралельно розвивалося і в Одесі. Цьому посприяв приїзд німецького балетмейстера та педагога Альберта Цорна у 1839 році. Будучи членом Берлінської академії мистецтва та товариства вчителів танців у Берліні і Канаді, він починає викладати хореографію у п'яти одеських гімназіях. Згодом, митець відкрив свою школу й видав книгу «Граматика танцювального мистецтва та хореографії», над якою працював майже 50 років. В праці А. Цорн записав стан сучасного балету, різні види народних танців та пояснив свою методику. Цікаво, що чільне місце автор виділяє українським народним танцям, в тому числі і козацьким, якими цікавився протягом всього життя. Хореограф виховав ціле покоління балетних танцівників, які успішно працювали у театрах та продовжували його методику навчання.

В період 1863-1867 років у Київському театрі працювала балетна трупа під керівництвом австралійського балетмейстера А. Опфермана, яка здійснила постановки найвідоміших французьких балетів «Есмеральда», «Катарина» Ц. Пуньї, «Жізель» А. Адана та дивертисменти на музику В. А. Моцарта.

Власне, найбільш професійними дослідниками, виконавцями і знавцями українських народних танців у XIX столітті були все ж таки польські артисти, зокрема Антон Романовський, Станіслав Ленчевський, Томас Хома Ніжинський. Саме С. Ленчевський став постановником перших українських балетів на сцені Київської опери у 1890-х роках. У 1893 році був поставлений одноактний «Український балет»³, де хореограф ввів танці «Козачок», «Метелицю», обрядові хороводи та поєднав їх із класичними балетними рухами. Після надзвичайного успіху, С. Ленчевський поставив ще одну виставу – «Жнива в Україні»⁴. Окрім того, під його керівництвом відбулися покази вистав із західно-європейського репертуару, зокрема «Коппелія» Л. Деліба та «Корсар» А. Адана.

³ Початкова назва «Малоросійський балет», композитор невідомий.

⁴ Початкова назва «Жнива в Малоросії», композитор невідомий.

2.4 Український національний балет як самостійний музично-хореографічний жанр XX століття

На початку XX століття українські театри заповнили жанр опери. Балет на деякий час втратив свою самостійність і відокремленість. Жанр знову набув значення танцювальних номерів у виставах. Однак, активно процвітала балетна педагогіка, яка дала свої рясні плоди.

Велику роль у розвитку національного балету на Галичині у XX столітті відіграло відкриття Львівського національного театру опери і балету у 1900 році (солістами балетної трупи були Софія і Станіслав Фаліжевські). Оксана Паламарчук згадує: «Хореографічної трупи, як самостійної одиниці, театр не мав» [37, с. 121]. Однак, у Львові почали активно відкриватися танцювальні та балетні школи, спрямовані на класичну хореографію та систему ритмічної гімнастики Еміля Жака-Далькроза⁵. Тут викладали Стефан Гловацький та Наталія Пулюй (дружина Василя Барвінського).

Надзвичайно популярною була школа ритміки Оксани Суховерської, відкрита в час Першої світової війни. Педагогиня і балетмейстерка готувала танцювальні програми на музику Михайла Вербицького, Остапа Нижанківського, Каміля Сен-Санса, Роберта Шумана та інших. Згодом працювала в оперному театрі як постановниця хореографічних композицій у виставах. Її учениця – прима-балерина Рома Прийма-Богачевська⁶ вже у 13 років вже стала солісткою Львівського театру опери та балету. Також, свої балетні школи в Галичині мали Оленка Гердан-Заклинська, Дарія Ємець, Дарія Нижанківська-Снігурович та Оксана Федак-Драгомирецька, які виховали цілу плеяду професійних артистів.

Паралельно в цей же час, у Київському театрі балет не є відділеним від опери жанром. Його підйом починається з діяльністю Бронислави Ніжинської

⁵ Система ритмічної гімнастики Жака Еміля-Далькроза полягала в поєднанні музики з пластикою жестів – переливання звуків в людські рухи, в основі якого було емоційне переживання. Ритм розумівся як часовий і акцентний елемент всіх засобів музичної мови.

⁶ Рома Прийма-Богачевська не довго прожила в Україні. Через німецьку окупацію вона із сім'єю переїхала до Австралії. Балерина багато гастролювала по світу, а згодом оселилася у США, де і відкрила школу танцю. Окрім того, танцівниця демонструвала у світі українські народні танці.

і Олександра Кочатовського у 1915 році. Вона не лише підняла технічний рівень танцівників і збагатила мову рухів, а й навчила їх конструктивної підготовки до вистави і гриму. Її відомими учнями стали Валентина Чистякова – дружина Леся Курбаса, яка «внесла» балет у театр «Березіль» та Сергій Лифар, який пізніше став головним хореографом балетної трупи Паризької опери.

Поєднати класику, модерн та фольклор в українському балеті прагнув Василь Верховинець. Він збирав український танцювальний фольклор⁷ та записував рухову техніку. Митець змінив класичні балетні пачки: костюми танцівників мали відповідати українському строю, які були важчими. Власне, це унеможливило демонструвати всі класичні балетні рухи і пози. Для збереження етнографічної традиції, Василь Верховинець запровадив «етичну традицію» балету, де дівчина не могла присідати, стрибати, високо піднімати ноги. Однак, митець діяв в умовах російської неволі, тож його мрія про створення українського класичного балету на народній основі не здійснилася. Композитор і хореограф стверджував: «Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал» [7, с. 124]⁸.

Український національний балет виник наприкінці 1920-х - початку 1930-х років. Його поява пов'язана з відкриттям Української державної столичної опери у Харкові в 1925 році. В театрі була наявна окрема балетна трупа, яку очолював італійський хореограф Роберт Баланотті. В його постановці публіка споглядала найкращі зразки європейської класики балетного мистецтва: «Копелія» Л. Деліба, «Корсар» і «Жізель» А. Адана, «Дон Кіхот» і «Баядерка» Л. Мінкуса, «Есмеральда» Ц. Пуньї та інші. Однак, перед українськими композиторами, режисерами, хореографами та балетними трупами постало наріжне питання створення оригінального балетного репертуару. Музикознавиця О. Крусь зазначає: «З перших днів свого

⁷ В. Верховинець зібрав та записав 400 танців.

⁸ Василя Верховинця у 1920-х роках переслідували, а через деякий час розстріляли більшовики. Така доля спіткала і інших новаторів українського хореографічного мистецтва, які наважилися розвивати народний танець.

існування український балет інтенсивно сприймав те, що характеризувало в даній жанровій сфері вищі досягнення всього багатонаціонального мистецтва – гостру соціальну спрямованість і драматизацію балетних сюжетів, різноманітність хореографічної мови, симфонічну насиченість музики. Автори перших українських балетів зупинились у своєму виборі на традиційному жанрі сюжетної хореографічної п'єси, проте не відмовились і від застосування нових виражальних засобів і драматургічних прийомів» [28, с. 24].

Відтак, першим національним балетом в історії української музики є «Ягелло» Михайла Вериківського, написаний протягом 1924-1926 років. Твір на історичну тематику так і не було поставлено на сцені, проте згодом композитор створив ще один балет – «Весняна казка» на основі одноіменної драми О. Олеся, який став першою спробою музично-хореографічної постановки. Наступним після М. Вериківського у жанрі балету почав працювати Пилип Козицький, який створив «Вогні великого міста» на лібрето А. Петрицького. Паралельно, Леонід Лісовський пише початкові ескізи балету «Майська ніч», при постановці якого використано українські народні пісні та національний фольклор.

Однак, тогочасна епоха міжвоєнного стану вимагала зображення реалій, Микола Форрегер присвятив свій балет «Дніпресталь» будівництву великій гідроелектростанції, який був представлений публіці на сцені Харківського театру опери та балету. Героїко-революційною тематикою наповнені балети «Карманьола» Володимира Феміди (зображення визвольного руху індійських робітників) та «Ференджі» Бориса Яновського (в сюжеті події Великої французької революції 1789-1794 років). Вистави вперше з'явилися в сезоні 1930-1931 року на сценах театрів Харкова та Одеси.

Варто зазначити, що український національний балет вже на початковій стадії свого розвитку базувався на європейських класичних принципах драматургії. В його основі був синтез трьох сфер музичної виразності: сюжетно-програмної, пантомімно-драматичної і танцювальної, тож все більше

число композиторів долучалося до створення національних шедеврів у цьому жанрі [46].

Тему героїки продовжив балет «Пан Каньовський», створений Михайлом Вериківським у 1930-х роках, а прем'єра відбулася 19 квітня 1931 року у Харкові. Дана робота була присвячена героїчній боротьбі українського народу проти панів у другій половині XVIII століття. Балетмейстером-постановником був Василь Верховинець. Станішевський Ю. згадує: «Отже, у спектаклі утверджувались два основні виражальні засоби – класичний танець і національний хореографічний фольклор, які були своєрідною основою образно-танцювальної мови українського балету» [46, с. 65]. Ця постановка дуже полюбилася публіці і ще довго не сходила із сцен театрів Києва і Харкова.

Друга половина 1930-х років характеризується розширенням тематичних і жанрових горизонтів хореографічного мистецтва: композитори прагнули зобразити реалістичний образ людини з її почуттями, емоціями, переживаннями, радощами, стражданнями та передати цей спектр за допомогою поєднання музики і танцю. В українській балетній творчості затвердилася багатоактна сюжетна хореографічна п'єса, в центрі якої були літературні персонажі. Окрім того, посилювалося використання народних елементів, введення фольклорних мотивів та запровадження лейттем. Загалом, за часи радянської України було створено майже 100 балетів. Кожен з них був поставлений і тривалий час не сходив із театральних сцен [28].

Переломним етапом у розвитку та становленні національного балету було створення «Лілеї» Костянтина Данькевича на лібрето В. Чаговця. Попри радянські наративи, твір не зазнав заборони: прем'єра відбулася 26 серпня 1940 року на сцені Київського театру в постановці балетмейстерки Г. Березової. Основою твору стали мотиви поезій Тараса Шевченка («Княжна», «Лілея», «Відьма»). В центрі сюжету – дівчина кріпачка, яка стала жертвою соціального насилля. В балеті втілена соціально-загострена тематика, відтворення правди життя, в музичній мові використано низку фольклорних

пісенних тем, а класична хореографія насичена елементами народного танцю. Твір увійшов в репертуар багатьох театрів та у різних хореографічних редакціях нині ставиться на сценах Львова та Києва.

У 1946 році у Київському театрі був поставлений балет «Лісова пісня» Михайла Скорульського за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки, який композитор створив ще у 10 років тому. Композитор органічно поєднав фольклорні мотиви Волині та мелодії, вміщені поетесою в додатку до драми. Окрім змалювання романтичних образів Мавки і Лукаша, М. Скорульський зосереджує увагу на поетичних образах природи. В постановці Сергія Сергеева тонко поєдналися елементи класичного і українського народних танців, а також реалістичні і фантастичні образи.

Скарбницю українського національного балету значно збагатив київський композитор Вадим Гомоляка: «Запорожці» (1954), «Сорочинський ярмарок» (1956), «Чорне золото» (1957), «Кіт у чоботях» (1958), «Оксана» (1964), «Либідь» (1973), «За двома зайцями» (1965). Композитор став одним із основоположників народно-героїчної драми, що вирізнялася яскравим національним забарвленням та епічною драматургією в поєднанні із вишуканою класичною і національною хореографією.

Композитори Галичини також активно долучилися до створення національного балетного жанру. Відтак, у 1947 році Роман Сімович написав балет «Сопілка Довбуша» на лібрето О. Гериновича. Композитор використав гуцульський фольклор. В партитурі знаходимо танці «Аркан», «Коломийка», «Козачок». Постановка мала відбутися у Львівському театрі опери та балету ім. І. Франка, проте лібретист був репресований. Балет так і до сьогоднішнього дня не побачив сцени.

Анатолій Кос-Анатольський є автором трьох балетів: «Хустка Довбуша» (1950, лібрето П. Ковинева), «Сойчине крило» (1956, за І. Франком, лібрето О. Гериновича) та «Орися» (1964, лібрето О. Гериновича). Всі балети були поставлені на сцені Львівської опери, однак через деякий час заборонені російською владою.

В другій половині XX століття, в час панування епохи Постмодернізму, хореографія також розвивалася під впливом художньої стилістики. Таким чином виникли нові напрями, зокрема: неокласика, постмодерністичний балет, модерн данс, контепорарі данс та інші, які суттєво відрізнялися від класичного і народного танцю. Часто використовувалася імпровізація, в основі якої була вільна пластика та поєднання класичного, народного і бального танців; пантоміма відходила на другий план. Нова балетна музика вимагала від композиторів створення відповідних танцювальних образів-носіїв, емоційного та психологічного розмаїття, скорочення або ж розширення форм тощо. Значну роль у хореографічних постановках балетних вистав відіграли пошуки І. Бельського, В. Васильова, О. Виноградова, Н. Касаткіна. Нові успішні хореографічні пошуки ознаменувалися постановкою А. Шекери балету «До світні огні» Лесі Дичко, в якому вдалося поєднати все: пантоміму, пластику і хореографію, що повністю підпорядковувалася музиці.

Більшість таких творчих пошуків були невдалими, тож композитори і хореографи повернулися до класичних стандартних балетних форм, над якими експериментували і поєднували із модерними прийомами. Ситуація значно покращилася у період 1980-х років, коли на сцену повернулися зрозумілі для публіки і артистів твори.

Відтак, творцем балету нового типу став Євген Станкович. Його вишукала композиторська техніка, поліфонічна фактура і переважання напряму неофольклоризму роблять музику своєрідною. Він є автором п'яти балетів: «Княгиня Ольга», «Майська ніч», «Ніч перед Різдвом», «Вікінги» та «Володар Борисфену».

У XXI столітті український балет не втратив своєї актуальності. На сьогоднішній день на сценах театрів активно ставляться не лише найкращі зразки європейського класичного балету, а й національні балети. Композитори нового покоління працюють над створенням творів у цьому жанрі балету.

РОЗДІЛ 3.

АНАЛІЗ І ПОСТАНОВКА БАЛЕТУ «СОЙЧИНЕ КРИЛО»

А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

3.1 Жанр балету у творчості Анатолія Кос-Анатольського

Анатолій Кос-Анатольський увійшов в історію української музики ХХ століття як один із самобутніх, яскравих та активних її творців. Формування індивідуального композиторського стилю митця визначалося великою мірою його оточенням із самого народження, адже він народився в Коломиї – одному із найспівочіших країв в Україні. Картини життя і побуту у Карпатському регіоні стали натхненням для творчості Анатолія Коса.

Композитор працював у всіх музичних жанрів, тож його творча спадщина є надзвичайно багатою і налічує близько 500 творів та понад 100 критичних статей. Він опублікував ряд нарисів, есе, статей і спогадів про зустрічі із видатними письменниками, поетами, артистками, музикантами. Окрім того, митець займався громадською діяльністю. Він значно вплинув на розбудову та створення музеїв і музейних кімнат, а саме організував при Київській державній консерваторії кабінет-музей М. В. Лисенка та підтримав будівництво будинку-музею С. Людкевича, у Карові Сокальського району розшукав і реставрував пам'ятник В. Матюка, у Чернівцях реставрував пам'ятник І. Воробкевича. Митець вніс свою лепту у відновлення творчого спадку В. Барвінського та брав участь у процесі реабілітації несправедливо репресованого комуністичною владою композитора.

Строкатий Карпатський фольклор, а саме запальні ритми національних танців, жартівливі коломийкові мотиви і традиційні пісенні інтонації лягли в основу його творчості. Терещенко А. пише: «Творчість А. Кос-Анатольського відзначається глибокою народністю, яка засвідчує тісні зв'язки автора з сучасністю, його проникнення в сутність явищ, правдиве відтворення образів та подій» [53, с. 33].

Мелодика Анатолія Кос-Анатольського ґрунтується на інтонаційних особливостях українського фольклору, що надає його композиціям автентичності і національного колориту. Кожен твір пройнятий національним духом і тісно пов'язаний із народною пісенною творчістю. Композитор звертається до різноманітних фольклорних жанрів: епічних, жартівливих, танцювальних. Анатолій Кос-Анатольський майстерно працює із оригінальними інтонаційними зворотами, ритмікою, ладово-структурними особливостями. У його творах можна знайти як цитати народних пісень у їх первісному вигляді, так і повністю переосмислені мелодії, перетворені у нові споріднені поспівки.

Центральне місце у творчості А. Кос-Анатольського займають камерно-вокальні жанри. Показово, що митець сам був автором слів до своїх солоспівів, тож він має багатий поетичний доробок. Окрім того, він є автором великої кількості обробок народних пісень, естрадних пісень, хорів і вокально-симфонічних творів, зокрема двох кантат «Давно те минуло» (на слова Т. Шевченка) та «Безсмертний заповіт» (на власні слова), ораторії «Від Ніагри до Дніпра» (на слова Р. Братуня), поеми «Львівська легенда» (на слова Р. Братуня). Багато уваги композитор приділяв камерно-інструментальним жанрам, а саме мініатюрам для фортепіано та скрипки у супроводі фортепіано; писав інструментальні концерти, серед яких два для фортепіано, один для арфи та масштабні твори для скрипки соло у супроводі симфонічного концерту.

Однак, найбільше приваблював А. Кос-Анатольського театр. Терещенко А. зазначає: «Спробувати свої сили в жанрі опери та балету було його заповітною мрією» [53, с. 52].

У 1957 році з-під пера митця вийшла його єдина опера «Назустріч сонцю»⁹ за лібрето Р. Братуня. Цього ж року відбулася її успішна прем'єра у Львівському театрі опери та балету імені І. Франка.

⁹ У 1959 році Кос-Анатольський здійснив другу редакцію, тож опера отримала назву «Заграва».

Однак, до жанру балету А. Кос-Анатольський звернувся раніше. На межі 1950-х років композитор отримує замовлення від Львівського театру опери та балету імені І. Франка, тож відразу починає роботу над своїм першим балетом «Хустка Довбуша» на лібрето П. Ковинєва. Там він знаходить свого друга-однодумця – головного диригента установи Я. Вощака. Він був прекрасним знавцем законів тогочасної драматургії і в процесі написання балету дав композитору чимало корисних порад.

Прем'єра балету «Хустка Довбуша» відбулася у березні 1951 року під батутуою Ярослава Вощака. Режисером-балетмейстером став М. Трегубов, художник – Ф. Нірод. Головні ролі виконали О. Сталінський (Довбуш), Н. Слободян (Дзвінка), М. Монахов (пан Думба). Постановка закарбувалася в історії театру; преса позитивно оцінила тонкий артистизм і високий рівень підготовки виконавців. Однак, не оминула прем'єру і критика: «Звичайно, музика не позбавлена деяких хиб. Композитор не зміг подолати значного недоліку лібрето – слабкого окреслення конфлікту між народом і феодалами. Тема шляхти має зовнішньо-декларативний характер і не розкриває повністю образу гнобителів... інколи яскраві музичні теми залишаються... нерозвиненими... Не все відповідає вимогам музичної драматургії» [10, с. 51].

В основу балету лягла історія боротьби українського народу за соціальне визволення, що супроводжувалася рухом опришків і діяльністю їхнього ватажка Олекси Довбуша. Драматургія побудована навколо конфлікту простих селян і їхніх поневолювачів – польських панів. Особливістю структури балету є наявність прологу і епілогу, де зображуються події тогочасного життя в колгоспних селах. Таким чином, в лібрето історичні образи поєднані з реальними. У музичне полотно Анатолій Кос-Анатольський вводить лейтмотиви як і самих героїв, так і лейттеми-узагальнення та символи, що робить драматургію цільною.

Центральне місце в балеті займає народ – кордебалет, який виступає рушійною силою. Музична мова балету наближена до фольклорних витоків: на перший план виходить коломийка, а також композитор використовує

цитати гуцульських народних пісень. «Сфера танцювальної ритміки природно сприяє перекладу музики на мову хореографії, створенню рельєфної пластики образних характеристик, надає спектаклю національного колориту» [53, с. 57]. Окрім того, класичні принципи балетної хореографії вдало поєднуються із елементами народного танцю, зокрема із гуцульським чоловічим танцем арканом, а також із ритмами галопу, вальсу, менуету, мазурки та краков'яка.

Свій другий балет «Сойчине крило» Анатолій Кос-Анатольський написав у 1956 році за мотивами однойменної новели Івана Франка. На жаль, вистава протрималася в репертуарі театру лише два роки, тому що сюжет не передбачав прославлення подвигів радянського союзу. Всі прояви української національної культури були заборонені тогочасною владою. Тож, балет «забувся» на 67 років.

«Орися» – третій, і останній балет А. Кос-Анатольського, написаний у 1964 році на лібрето О. Геріновича. Продиригував прем'єрою Юрій Луців, постановник-балетмейстер – М. Заславський, художник – О. Сальман. Партію Орисі виконала провідна балерина театру Наталія Слободян.

Основною сюжету стають тогочасні реальні події за возз'єднання західноукраїнських земель з УРСР у складі єдиної радянської події. На фоні соціальних перешкод та Великої Вітчизняної війни молода дівчина Орися мріє стати балериною. Її коханий Лесь бореться з окупантами та потрапляє у концентраційний табір. І лише коли радянські війська звільняють прикарпатський край закохані знаходять один одного і мрія Орисі врешті здійснюється. «Спектакль тяжіє до народної драми. Партитура балету насичена драматизмом, чимало місця в ній відведено розгорнутим симфонічним епізодам» [53, с. 59].

Як і в балеті «Хустка Довбуша», в «Орисі» народ також виступає рушійною силою: постановники вистави демонструють злиття особистої долі героїв з долею всіх людей. Також, центральне місце займають народні танці, що органічно поєднуються із принципами класичної балетної хореографії.

Музична мова сповнена народнопісними інтонаціями, а лейтмотиви виступають фактором драматургії.

Видатні львівські диригенти з теплотою та приємністю відгукуються про співпрацю із Кос-Анатольським Анатолієм Йосиповичем. Іван Юзюк згадує: «У практичній діяльності мені дуже часто приходилося виконувати твори А. Кос-Анатольського. А почалося це все з Львівського театру опери та балету, де я почав працювати у 1968 році. Я диригував його балетом “Оріся”. Анатолій Йосипович майже завжди був на виставі, а після її закінчення заходив у диригентську й часто вітав мене та ділився своїми враженнями. Пригадується курйозний випадок на одній з перших вистав під моєю рукою. Дізнавшись, що в залі є автор, я захопився музикою настільки, що виконавці, балет, ніби відійшли на другий план, за що мені після вистави добре від них дісталось. Кос-Анатольський з усмішкою підійшов до мене і сказав: “Молодець, оркестр звучав чудово, але й про балет забувати не можна”» [2, с. 50].

Своїми спогадами ділиться Юрій Луців: «Найбільшою моєю спільною працею з Анатолієм Йосиповичем я вважаю роботу над балетом “Оріся”, дійсно колосальну. Інколи ми сиділи спільно з ним та балетмейстером, разом вибудовуючи партитуру спектаклю. [...] Я диригував практично всі твори Кос-Анатольського: і «Хустку Довбуша», і «Сойчине крило», і окремі номери «Заграви». І хочу відмітити, що з Кос-Анатольським було дуже легко та приємно працювати. Насамперед, він був дуже розумною людиною, що надзвичайно важливо, і він мав велику інтуїцію. Коли мені доводилося з ним говорити про інструментовку, форму, інколи і про драматургію, ми одне одного розуміли з півслова: що потрібно, як і чому. Наприклад, в одному епізоді з “Орісі” я запропонував зробити ефектний колористичний прийом одночасного звучання флейти-піколо і труби. Це було досить гротестко – і Кос-Анатольському це дуже сподобалося, тому він моментально пристав на цю пропозицію» [2, С. 63-64].

3.2 Загальна характеристика балету «Сойчине крило» (за оригінальним клавіром)

У серпні 1956 року відзначалося 100-річчя від дня народження Івана Франка. В честь такої події, Львівському державному театру опери та балету було присвоєно ім'я великого Каменяра. Керівництво театру готувало новий балет за мотивами психологічної новели «Сойчине крило», тож для написання лібрето запросили літератора і режисера Олександра Гериновича, а композитором став Анатолій Кос-Анатольський. Обоє митців вразив чуттєвий сюжет інтимно-психологічної новели, тож партитура була готова за декілька місяців. Прем'єра відбулася 8 грудня 1956 року під керівництвом диригента Ярослава Воцака, балетмейстера Миколи Трегубова та художника Олександра Сальмана. Головні партії виконали провідні артисти балету: Н. Слободян (Манюся) та О. Поспелов (Массіно).

Події першоджерела Івана Франка розгортаються напередодні Нового року протягом декількох годин. Однак, сюжет охоплює життя двох молодих і закоханих людей. Головний герой Хома Массіно читає лист-сповідь від молодої жінки, яка розповідає про свої надзвичайно складні життєві пригоди. Три роки тому Марія (Манюся) піддалася емоціям і зробила помилку щодо вибору свого супутника. Це призвело до моральних, психологічних і фізичних страждань. Окрім того, дівчина вбила сойку, яка була символом їхнього з Хомою кохання. Вона згадує про щасливі миті разом і відчайдушно просить у свого коханого вибачення. Зрештою, Манюся повертається до Массіно. Основною темою новели є возвеличення почуття кохання та зображення стосунків між чоловіком і жінкою.

Композиційно, балет складається із IV дій та VII картин. Події I дії (I картина) відбуваються в густому карпатському лісі, де тихо і відлюдно живуть старий Лісничий та його дочка Манюся. Вона має нареченого – натхненного поета Массіно. Поблизу будинку пурхає Сойка, яка є для молодої пари символом кохання.

Зав'язка подій починається з приходом Генріха і Зігмунда. Дівчина хоче справити на гостей приємне враження та із своєї довірливості приймає залицання Генріха. Він пропонує їй разом втекти, але вона не погоджується. Массіно не подобається товариство міських панів, тож він покидає гостей і пестить на галявині Сойку. Побачивши це, Мануся запалюється ревностями і вбиває пташку. Разом із цим вчинком вона втратила кохання Массіно, тож її більше нічого не тримає в батьківській хаті. Скориставшись ситуацією, Генріх зізнається Манусі в коханні і ще раз пропонує втекти. Разом із Зігмундом він обкрадає будинок Лісничого і забирає всі коштовності. Дівчина встигає взяти одне прострелене сойчине крило, як згадку про минулі події та втікає з паничами. В розпачі, Лісничий проклинає свою дочку.

В II дії (II картина) події розгортаються у вертепі – клубі розпусти. Як виявляється, Генріх є ватажком всіх покидьків суспільства. Дівчина розуміє, що її також ошукали. Вона переходить з рук до рук злодіїв.

В розпалі веселощів прибуває Купець. Щоб виманити всі його гроші, Генріх пропонує йому розіграти Манусю в карти. Захоплений красою дівчини, той погоджується. В процесі гри Зігмунд підсовує Купцю фальшиву карту, через що зчиняється бійка. Мануся просить в Пристава захисту, однак він насміхається над нею та штовхає дівчину в обійми нового господаря.

В III дії події розгортаються дуже динамічно: вона містить три картини. Власне, в третій картині зображується табір хунхузів, куди завітав Японець – власник чайного будиночка в Порт-Артурі. Він потребує «живого» товару, тож йому пропонують полонених китаянок. В цей час по дорозі попри табір проїжджає Купець. Хунхузи його спіймали, а разом з ним до розбійників потрапила і Мануся. Дівчина намагається його захистити, однак Купця вбивають. У відчаї, Мануся вдарила Ватажка і він піднімає ніж, щоб вбити і її. Однак, його зупиняє Японець, адже йому дівчина дуже сподобалася. Щоб зберегти їй життя, він її викупляє і забирає із собою.

У четвертій картині події відбуваються у чайному будиночку. Молодим корейнкам дуже сподобалась незнайомка із карпатської землі. Будиночок

відвідують військові і матроси, але ніхто не наближається до столику із Манусею. Раптом входить Солдат-каліка, який втратив ногу на війні. Він просить милостиню, але один відвідувач його штовхає. Мануся допомагає хлопцю підвестися і віддає йому свою єдину коштовність – золотий перстень.

Матросів вразив людяний вчинок дівчини. Вони розпитують її, хто вона і як тут опинилася. Вперше за декілька років Мануся відчула до себе людське ставлення, тож із задоволенням розповіла про свої пригоди та показала сойчине крило.

Японець наказує Манусі розважати гостей, але вона протестує і відмовляється покоритися волі хазяїна, тож він виганяє дівчину.

П'ята картина є кульмінацію сюжету. Зображується ніч над морем, починається шторм. В розпачі, Мануся кидається із скелі в бурхливі хвилі. Однак, її рятують знайомі матроси та передають їй сойчине крило, яке вона залишила на скелі. Вона зобов'язана повернутися до рідного карпатського краю.

IV дія виступає розв'язкою та складається з двох картин. У Новорічну ніч Массіно тримає в руках сойчине крило. Він поринув в спогади про минулі щасливі дні. На вулицях міста вирує святковий карнавал. Раптом в кімнату входить Лісничий. Він приніс лист від Манусі: вона повертається. Якщо Массіно ще береже спогад про неї, то він знайде її в карнавальному натовпі.

У сьомій, останній картині зображується площа у великому місті, де танцює юрба масок. Массіно продивляється до кожної, але не бачить своєї Манусі. Знесилений і розчарований, він сідає на лавку і знову згадує про минуле кохання. Танцівники раз в раз розподіляють закоханих. Але в одну мить натовп відбігає вбік і один проти одного постають двоє молодих людей із сойчиними крилами в руках. В Массіно і Манусі тане гіркота минулих страждань, вони відчують радість і вогонь справжнього кохання. Ця зустріч відбулася крізь бурі і знегоди людського життя.

Олександр Геринович дуже детально попрацював над лібрето: значно спростив філософський задум І. Франка і від оригіналу передав лише сюжетну

основу. Він переробив психологічну новелу на захопливу пригодницьку повість. Літератор збагатив події, замінив персонажів і додав нових. Мануся, Массіно, Генріх і Зігмунд залишилися, а решта героїв є епізодичними, тож вони навіть не отримують імен: Лісничий, Купець, Японець, Ватажок, Солдат-каліка, матроси. Окрім того, О. Геринович зберіг основний символ новели – сойчині крила, що стали знаком кохання, вірності і шляху додому.

Анатолій Кос-Анатольський за допомогою музичної мови зобразив загальну атмосферу подій та розкрив характери персонажів. Окремі номери балету досить поверхневі в сюжетному плані і спрямовані виключно на масову хореографію. Композитор використовує цілу палітру танців різних народів: апашів, циганів, корейнок, китайнок, матросів, бойків, що калейдоскопічно змінюються із сповненими поетикою сценами. Окрім того, композитор вводить в балет канкан (французький танець), танго (іспанський танець), танець лотосів, карнавальний вальс, польку, куяв'як і оберек (польські танці). Такий прийом робить драматургію дуже строкатою і різнобарвною. Варто зазначити, що музична мова балету заснована на інтонаціях народного мелосу, наповнена поетикою та ліризмом. Важливим формотворчим фактором драматургії є лейтмотиви.

Загалом, балет має номерну структуру та містить 55 номерів, які мають свої назви, що вказують на появу того чи іншого героя і його дію. Кожна картина має вступ, який виступає окремим номером та відразу налаштовує слухача на розвиток подій. Також, в клавірі є авторські примітки, що пов'язані із сценічною дією («Вихід Массіно. Він шукає натхнення», «Мріє про Манусю», «Замислюється» тощо). Варто зазначити, що усі номери є завершеними і самостійними, однак, деякі з них плавно переходять від одного до іншого за рахунок атаки, створюючи плавність і єдність драматургічної лінії.

Розпочинається балет невеликим вступом-увертюрою (№1), в якому проводяться три основні теми балету. Першим з'являється лейтмотив страждання Массіно (*див. додаток: Б 1*). Сама мелодична лінія народжується

не відразу: бурхливі пасажі у тривожному і хвилюючому характері на фоні зменшених гармоній приводять до виразної теми у партії струнних інструментів в тональності *a-moll* в акордовій фактурі. Драматичності додає відхилення у *d-moll* та поява домінанти (*A-dur*), що за рахунок ходу на інтервал збільшеної секунди переходить у зменшений секундакорд VII ступеню. Цей хід замінює хроматичний пасаж, що приводить до нової теми.

Другим постає лейтмотив вбивства Сойки (див. додаток: Б 2). Трагічна тема з'являється з нюансу *pp* та зберігається в цих межах. Основна мелодична лінія нестійка, насичена хроматизмами; вона «губиться» у тріольному супроводі. Зрештою, драматизм спадає і висхідний пасаж у тональності *A-dur* приводить до лейтмотиву кохання Массіно і Манусі (див. додаток: Б 3). Виразна і світла тема звучить у партії дерев'яних духових і струнних інструментів на фоні «розкішних» арпеджіо у арфи. Створюється образ спокою і затишку. Тема повторюється ще раз на нюансі *ff* в октавному дублюванні як ствердження почуттів двох героїв та символізує перемогу кохання попри всі негаразди.

Перша дія (І картина) складається із 16 номерів.

№2 «Ранок у лісі». Відкривається завіса. Загальну картину створює легка і наспівна мелодія у кларнета й флейти, що прикрашена форшлагами, трелями та мордентами. Вона викликає алузії до співу птахів. Бурдонні квінти в акомпанементі створюють зв'язок з народним музикуванням. В момент кульмінації (тема звучить у акордовій фактурі) з'являється Лісничий і милується ранковою природою. В цей час звучить лейтмотив природи – пасторальна тема в радісному характері, в основі якої кварто-квінтови ходи (див. додаток: Б 4).

№3 «Массіно». З'являється головний герой, його вихід супроводжується лейтмотивом (див. додаток: Б 5). Основна тема в темпі *Andante mosso* проводиться в партії кларнета, вона насичена хроматизмами і розчиняється у тріольному супроводі, що характеризує замріяного, закоханого і натхненного молодого поета. Тональність *c-moll* навіює меланхолійність, однак

підвищений IV і VI ступені (гуцульський лад) нагадують про те, що події відбуваються в Карпатському регіоні. Коли хлопець мріє про Манусю, відбувається коротке відхилення в тональність *E-dur*, що вносить просвітлення. Однак поява III низького ступеня додає настороження і сумніву. Мелодична лінія, що проводиться у партії віолончелі будується на кварто-квінтових інтонаціях, а насичений хроматизмами супровід створює нечіткий і розмитий образ.

№4 «Лісовий вальс». Массіно уявляє лісове царство, яке кружляє у вальсі; всі образи вигадані. Це перший масовий номер балету. Розпочинається невеликим вступом, в якому на фоні бурдонних квінт народжується пасторальна тема в партії флейти, прикрашена мордентами і трелями, що викликає алюзії до гри на сопілці. «Мерехтіння» поліладовості *A-dur - a-moll* не дає створити чітких образів. Власне, композитор таким чином зображує уяву поета.

Поступово у флейти починає з'являтися завуальований лейтмотив природи, що вміть змінюється висхідними пасажами та октавними стрибками. Зрештою, лейтмотив природи ніби перемагає весь попередній матеріал і постає в акордовій фактурі в могутньому характері. Але модулюючий пасаж приводить до нового матеріалу. Одна за одною перед слухачами постають дві теми, які написані в кращих традиціях вальсу та мають веселий, жвавий і життєрадісний характер.

№5 «Зустріч Массіно і Манусі». Номер складається із трьох контрастних тем, що описують різні дії героїв. Перша є найкоротшою, вона зображує гру Массіно на сопілці та за своїм тематичним матеріалом близька до лейтмотиву природи. Тему веде кларнет-соло; поєднання штрихів стакато та легато, форшлаги і трелі створюють відповідну картину.

Друга тема супроводжує вихід Манусі, Массіно ховається від неї. Вона проводиться тричі в різних тональностях: *d-moll*, *e-moll*, *a-moll*. Мінорні тональності свідчать про легкий сум і меланхолію. Мелодична лінія в жвавому, активному і танцювальному характері містить синкопи і обернений

пунктирний ритм, форшлаги, що зображує розважливість і легкість дівчини; використаний двічі гармонічний мінор (підвищений IV та VII ступені).

Врешті, коли Мануся знаходить Массіно звучить лейтмотив кохання у тріумфальному характері.

№6 «Сцена із Сойкою». А. Кос-Анатольський у клавірі зазначає: «Массіно розповідає Манусі про фантастичний образ Сойки, створений його уявою. Реальна Сойка, яка літає поблизу, перетворюється на Сойку-фантазію». Отже, в номері зустрічаються два світи: реальний і уявний. Відкриває номер лейтмотив Сойки: це висхідний пасаж у двічі гармонічному мінорі, що звучить на фоні тонічного тризвуку *g-moll* та має хвилюючий характер (див. додаток: Б 6). Висхідна та легка мелодія нагадує політ птаха. Лейтмотив вмиль розвіюється. Легка безтурботна тема в дусі вальсу створює ефект політності. Режисерська примітка композитора: «Лісничий виходить з лісу і милується закоханими. Хоче застрелити Сойку. Сойка-фантазія перетворюється на Сойку-птицю. Массіно зупиняє Лісничого. Сойка зникає. Массіно просить Лісничого не стріляти пташок. Лісничий і Массіно виходять». Такий калейдоскоп подій є дуже динамічним, його супроводжують короткотривалі теми: переклички у партії фагота і флейти, що зображують пересторогу, нестійкий пасаж у тональності *g-moll* символізує страх. Поява лейтмотиву Массіно у рухливому темпі і мужньому характері свідчить про добре серце героя.

№7 «Сцена Манусі з подругами». З'являється нова тема – лейтмотив Манусі (див. додаток: Б 7), адже в цьому номері розкривається сольна характеристика героїні. Номер має двочастинну структуру АВАВ. В частинах А основну мелодичну лінію веде гобой; вона має ліричний, елегійний, навіть поетичний характер. Основна тональність *d-moll*; гуцульський лад та бурдонні квінти створюють зв'язок із фольклорними витоками.

Частина В будується на новому контрастному матеріалі: тема у партії дерев'яних духових інструментів має веселий і танцювальний характер, що повністю розвіює попередню меланхолійність.

За другим разом частини АВ повторюються у акордовій фактурі на нюансі *f*, що створює більш впевнений характер.

№8 «Мізансцена і Адажіо Массіно та Манусі». Номер слугує зразком класичної балетної форми па-де-де (лише нема частини з чоловічою і жіночою варіаціями). Спочатку з'являється Массіно, поява супроводжується його лейтмотивом у хвилюючому характері. Саме ж адажіо написане у тричастинній формі АВА1 з кодою. В основі крайніх частин – лейтмотив кохання у ніжному і зворушливому характері. Музика має наспівно-ліричний характер, в центрі хореографії – розкриття почуттів між героями. Коду будується на тематичному матеріалі лейтмотиву кохання, слугує підсумком.

№9 «Непрохані гості». Звучить лейтмотив Сойки, як символ попередження про небезпеку. Наспівна мелодична лінія змінюється хроматичними пасажами, що створюють образ перестороги.

Появу гостей – Генріха і Зігмунда супроводжує лейтмотив злочинства і шахрайства (*див. додаток: Б 8*). Нестійка тема звучить в унісон в партії мідних духових інструментів на нюансі *f* та має грізний, підступний, лихий характер, що ніби натякає на справжнє лице героїв.

№10 «Генріх і Мануся». Гість залицяється до молодої дівчини – з'являється лейтмотив Генріха (*alla mazurka*) (*див. додаток: Б 9*). Мелодичну лінію тему веде кларнет, вона переривається паузами, будується на широких стрибках та хроматичних ходах, що створює жартівливий, навіть саркастичний і задиркуватий характер і нагадує насмішку.

Поява лейтмотиву Манусі (мотиву з роділів А і В) свідчить про ніяковість дівчини, вона біжить до хати переодягатися. Лейтмотив злочинства на нюансі *p* в партії струнних інструментів має таємничий характер і натякає на змову шахраїв. Але, основна тема плавно переходить у лейтмотив Массіно. Увага зосереджується на ньому, адже герой відчуває щось недобре, він засумував. Його лейтмотив насичується хроматизмами, звучить схвильовано і трагічно.

Повернення Манусі у новій сукні супроводжується, на диво, лейтмотивом злодійства, однак він має вже піднесений і радісний характер. Музична мова натякає на те, що Генріх і Зігмунд хочуть залучити дівчину до свого шахрайського плану.

№11 «Мануся, Генріх і Массіно». Номер виступає прототипом класичної форми па-де-труа. Мануся знаходиться в центрі уваги двох чоловіків. Сольні епізоди кожного з героїв супроводжують їх лейтмотиви. Генріх знову залицяється до дівчини. Його лейтмотив трансформується у ліричну і наспівну тему у партії струнних інструментів, яка вселяє Манусі впевненість у його почуттях. Лише короткочасна поява початкового варіанту лейтмотиву Генріха нагадує про його справжні наміри.

Массіно нагадує Манусі про їх кохання. Його лейтмотив звучить дуже хвилююче, однак, має ліричний і ніжний характер. Молодий поет попри все не хоче втратити свою кохану, він суворо остерігає її. Натомість, Генріх нахабніє і нову привертає увагу дівчини.

№12 «Лісничий і гості». Лісничий повертається з Генріховими супутниками у веселому настрої. Звучить лейтмотив природи в октавному дублюванні. Навіть природа відчуває щось лихе. Під лейтмотив шахрайства всі герої заходять в будинок.

№13 «Фатальний постріл». Кульмінаційний момент I дії. Повертається матеріал вступу – лейтмотив страждань Массіно: бурхливі хроматичні пасажі приводять до драматичної і експресивної мелодії в акордовій фактурі. Ображений поет залишив гостей. Хлопець перебуває на самоті та шукає розради в дружбі із Сойкою. З'являється Мануся – пасажі насичуються хроматизмами і перетворюються в зменшені акорди, які невпинно піднімаються вгору. В полоні ревностів, вона хапає рушницю і вбиває пташку.

Після тривалої паузи в скорботному і розпачливому характері на нюансі *p* проводиться лейтмотив Массіно, що зображує розгубленого і водночас здивованого хлопця.

В скорботному характері, в низькому регістрі в партії фагота-соло звучить лейтмотив Сойки у тональності *g-moll*, однак, він вже сприймається як згадка про птаха. Массіно його не вберіг, не захистив. Заключний акорд номеру в тональності *G-dur* вселяє надію.

№14 «Сцена біля вбитої Сойки». З'являється лейтмотив кохання Манусі і Массіно у благальному, молитовному характері. Просвітлення додає тональність *C-dur* та арпеджіато в супроводі. Вона відчайдушно просить вибачення, але хлопець невблаганний: разом із Сойкою вона вбила їхнє кохання. Під скорботний лейтмотив Массіно, хлопець разом з Лісничим несуть Сойку в ліс. Від неї залишаються лише два крила.

№15 «Втеча Манусі з Генріхом». Передостанній номер виступає лейтмотивним калейдоскопом. Події відбувається дуже швидко і динамічно. В жалісливому і сумному характері проводиться лейтмотив Манусі (лише тема А). Напруга наростає, тож тема дублюється октавно, насичується хроматизмами, що сприяє утворенню зменшених гармоній по вертикалі.

Раптово змінюється настрій: настирливий лейтмотив Генріха звучить дуже наполегливо і прохально: він вмовляє Манусю втекти разом з ним, в той час як його супутники грабують будинок Лісничого. Дівчина врешті здається. Вона забирає із собою одне сойчине крило, як згадку про щасливі миті із коханим. Лейтмотив Сойки розширяється за рахунок секвенційних ходів. Мануся ще вагається, але Генріх її квапить. Його лейтмотив проводиться у низькому регістрі у партії фагота в драматичному характері; таємничості і загадковості додають тремоло струнних інструментів. Шахраї і Мануся тікають.

№16 «Прокляття старого Лісничого». Лісничий разом із поетом повертаються з лісу і бачать пограбований дім. Акордова послідовність у гуцульському виді тональності *g-moll* змінюється на хвилюючий лейтмотив Массіно, у плин якого «вклинюються» пунктирні фанфари, які нагадують вигуки.

Лісничий в розпачі: його стан передає лейтмотив природи, який звучить вже в мінорі та має сумний характер. Хвилювання додає синкопований акомпанемент. В цей час Массіно забирає собі друге крило Сойки. Завершується I дія балету повторенням початкової інтонації лейтмотиву природи в октавному дублюванні, з акцентами на кожну тривалість, що створює грізний і лютий характер. Гостроти додає підвищений IV ступінь, що ніби натякає на гуцульський лад. Це нагадування про те, що події відбуваються в Карпатському лісі.

Друга дія (II картина) складається із 13 номерів. Оскільки події відбуваються у великій бенкетній залі, наповненій злодіями, шахраями, картярами, жінками непевної поведінки – зустрічаються багато масових сцен. Окрім того, є сольні номери епізодичних героїв – коханки апаша, польки, циганки, які виступають класичною балетною формою варіацій, що виконуються в швидкому темпі.

№17 «Вступ». Короткий номер, що відкриває другу дію з лейтмотиву злочинства. Він звучить у своєму початковому характері на нюансі *f* групи мідних духових інструментів штрихом *marcato* та має грізний, підступний характер. Вмить з'являються бурхливі хроматичні пасажі на фоні зменшених гармоній, що свідчать про небезпеку. Мануся ще не знає, куди її приведуть.

№18 «Канкан». Це масова сцена, яка виконується жіночим кордебалетом. Лейтмотив злочинства стає тематичним матеріалом, однак вже набуває веселого, грайливого, танцювального характеру.

№19 «Апаш¹⁰ і його коханка». Номер має тричастинну будову АВА1 із вступом, а також виступає так званим па-де-де, хоч ці герої епізодичні. Вступ написаний має суворий характер, адже основна увага прикута до одного із нейнебезпечніших злодіїв. В цілому, номер написаний в дусі танго: пунктирний ритм, синкопи, гармонічний вид мінор створюють досить

¹⁰ Апаш – хуліган, злодій.

пристрасну, експресивну та енергійну картину. Середній розділ В контрастний та має ліричний, спокійніший характер.

№20 «Вихід танцівниць і канкан». Знову масова швидка сцена, що виконуються жіночим кордебалетом. Умовно, номер можна поділити на дві частини. Перша будується на новому матеріалі та проводиться у групи дерев'яних духових та ударних інструментів у високому регістрі. На фоні широких стрибків з опорою на звук «е» в пунктирному ритмі з'являється витончена і граційна тема, що зображує легкість і безтурботність танцівниць. Раптово вривається матеріал з №18, що будується на лейтмотиві злочинства, однак має радісний і танцювальний характер.

№21 «Вихід Зігмунда, Генріха і Манусі». Повторення матеріалу вступу (№17), лейтмотив злочинства вже набуває іншого значення. Вперше від початку II дії з'являється Мануся, вона дуже перелякана, про що свідчать тремоло і зменшені гармонії. Хроматичні пасажі враз обриваються: обезсилена Мануся падає на землю. Враз з'являється лейтмотив Сойки. Хоч тема звучить на нюансі *p*, проте вона має впевнений, наполегливий характер та сприймається як знак на кращий розвиток подій.

№22 «Сцена Манусі і Генріха». Дівчина звертається до свого «поневолювача» – звучить лейтмотив Генріха у спокійному та водночас насторожливому характері, що сприймається як згадка про минулі залицяння героя. Злочій і шахрай не реагує на її прохання. Він скористався моментом, і вона йому більше на цікава, а отже й не потрібна. Хроматичні висхідні пасажі у октавному дублюванні, що переграються із лейтмотивом шахрайства демонструють Генріхову байдужість. Він штовхає дівчину в обійми апаша, адже вона його неабияк зацікавила.

№23 «Мануся і апаш». Дуетний танець обох героїв. Повертається тема танго із №19. Точне повторення розділу А.

№24 «П'яний розгул і канкан». Масова швидка сцена, яку виконує чоловічий і жіночий кордебалет. Видозмінене повторення №18.

№25 «Приїзд Купця». Анатолій Кос-Анатольський дає ремарку: «Здалеку чути дзвін бубонців»: чергування $t2-t4\backslash 3$ (*a-moll*) в ударних інструментів створюють відповідний образ. На фоні такого «дзвону» з'являється досить безлика тема у віолончелей – це лейтмотив Купця (*див. додаток: рис. Б 10*): низхідний тризвук *a-moll* та *C-dur*, який підлягає дімініуції (ритмічне скорочення). Динаміка щоразу посилюється, що символізує наближення нового героя.

№26 «Купець і Полька-танцівниця». Купець – багатий чоловік, який об'їздив багато країн, тож його нічим не можна здивувати. Генріх підсиляє йому спочатку польку. З'являється нова епізодична героїня. Вона виконує мазурку – польський народний танець в помірному темпі. Мелодична лінія виразна і яскрава, спочатку проводиться на фоні супроводі, за другим разом додається терцієва втора, за третім – звучить в акордовій фактурі. Загалом, музика має дещо сумний і журливий характер, однак жвавий та активний.

№27 «Купець і Циганка». Натішившись полькою, їй на зміну приходить циганка, яка виконує танець в дусі чардашу¹¹. Номер складається з двох частин, які умовно можна поділити на повільну та швидку. Першу (повільну) частину зачинає віртуозний вступ у соло-скрипки, який виконується досить вільно. Ходи на збільшені секунди, які утворюються за рахунок підвищеного IV та VII ступенів свідчать про циганський лад, що створює прямий зв'язок із подіями на сцені.

На фоні арпеджіато і гамоподібних пасажів звучить пристрасна тема, що будується на тематичному матеріалі лейтмотиву Манусі. Гостроти додає підвищений IV та VII ступені і пунктирний ритм, що створюють картину розважливості. Вдруге тема проводиться в акордовій фактурі у впевненішому та наполегливішому характері.

Друга частина має три темпові етапи: *Moderato mosso*, *Allegro*, *Vivo*. На перший план виходить синкопований метро-ритм, переважає акордова

¹¹ Особливістю чардашу є його темпові варіації. Танець складається з двох частин: повільної (танцюють по колу), патетичної та швидкої, стрімкої (парний танець).

фактура. Загалом, музика має запальний, експансивний та енергійний характер.

№28 «Купець і Мануся». Номер є одним із найбільших в балеті, він насичений багатоплановістю подій. Різкі акорди перериваються скорботним соло у віолончелі: Купець розлючений. Однак, Зігмунд і Генріх мають щодо нього свої плани: нова хроматична тема в улесливому характері змальовує змову героїв.

Приводять Манусю, яка розкішно вбрана. Звучить її лейтмотив у помірному темпі й жалісливому характері, який проводиться тричі в акордовій фактурі у групи струнних інструментів. З кожним проведенням зростають драматизм і напруга: дівчина перелякана, але Купець нею захоплений.

Генріх пропонує гру в карти, його ставка – Мануся. З'являється легка, гостра тема у фагота в розмірі 6/8, що зображує підступний, лихий образ.

Увагу на себе знову привертає Мануся: вона благає змилюватися. Звучить її лейтмотив, жаліслива основна тема оздоблюється орнаментикою. Ходи на інтервал збільшеної секунди і морденти нагадують плач.

Перед початком гри в карти Генріх і Зігмунд про щось змовляються – звучить лейтмотив злочинства у таємничому, загадковому характері. Тема отримує продовження у партії скрипок, насичується хроматизмами, з'являється штрих легато. Весь хід приводить до акордової фактури – лейтмотиву Купця, в основі якої послідовність зменшених акордів, що створює лукавий, облудний образ. Однак, він помічає махлярство і розпочинає бійку. На фоні хроматичних пасажів, що символізують гнів і агресію звучить низка мажорних акордів: *As-dur*, *A-dur*, *B-dur*, *H-dur*, *E-dur*, що змінюються зменшеними гармоніями.

На фоні застиглих зменшених акордів заходить Пристав; його поява символізує продажність. Звучить лейтмотив Манусі – вона відчайдушно просить заступитися за неї. Слідом проводиться лейтмотив злочинства у невпевненому характері: Генріх і Зігмунд нервують. Його змінює лейтмотив

Купця, який змальовує тріумфальність і переможність, адже він дав Приставу хабаря і отримав Манусю.

Лейтмотив героїні проводить в надзвичайно печальному і жалісливому характері. Завершується номер застиглими зменшеними гармоніями, які символізують про підступність і продажність того середовища, куди потрапила Мануся.

№29 «Загальний танець». Заключний номер II дії, масова сцена, що виконується кордебалетом. Мануся знаходиться в розпалі п'яного розгулу. Номер починається повільним вступом та складається із калейдоскопічного проведення чотирьох швидких, танцювальних тем, що мають веселий, бунтівний характер.

В третій дії (III картина, 6 номерів) події відбуваються в Маньчжурії.

№30 «Вступ». Зображується темна, глуха ніч. Для відтворення місця подій А. Кос-Анатольський використовує пентатоніку та ходи паралельними квартами та квінтами, що утворює зв'язок із китайською музикою. За режисерською вказівкою композитора, хунхузи сплять. Тож музика має спокійний характер і виконує зображальну функцію.

№31 «Сцена в таборі хунхузів». Вартовий повідомляє, що до табору хтось наближається. Звучить лейтмотив Азії (*див. додаток: Б 11*): це рухлива тема, яка будується на квартових стрибках на фоні акордів кварто-квінтової структури (буде звучать як умовний вступ до кожного номеру III картини, в IV картині трансформується). Через таке інтервальне насичення втрачається ладова визначеність, однак відчувається опора на «*f*», «*des*», «*as*», оскільки тема проводиться тричі.

Хунхузи встають до танцю. Ця сцена виконується чоловічим кордебалетом в швидкому темпі. На фоні квартових ходів у басах проводиться тема, в інтонаційній основі якої мажорна пентатоніка, що створює веселий, танцювальний, жвавий характер – це лейтмотив хунхузів, що буде зустрічатися протягом звучання III картини. У партії мідних духових інструментів штрихом маркато з'являється нова тема, в основі якої також

мажорна пентатоніка, вона має суворий і грубий характер, що характеризує соло Ватажка.

№32 «Сцена продажу товару». Номер можна умовно поділити на дві частини. Перша з них, в свою чергу, ділиться на два розділи. Спочатку під звучання лейтмотиву Азії з'являється новий герой – Японець. Хунхузи його вітають, що супроводжується повільною темою в радісному і святковому характері. На фоні остинатних квартових перекличок на стакато проводиться контрастна мелодична лінія в партії віолончелі та фагота, що зображує улесливість.

Друга частина номеру – це танець китаянок, що написаний у простій тричастинній формі АВА₁. В основі крайніх частин легка, грайлива тема на стакато, що будується на висхідних ходах по тризвук *C-dur*, *B-dur* що чергується із кварто-квінтовими стрибками з опорою на *E(e)*, *D(d)*, *G(g)*. Однак, через відсутність терцієвого тону ладо-тональне визначення відсутнє. Дерев'яні духові інструменти виконують квартові ходи, що нагадують «миготіння». Загалом, китаянка хочуть сподобатися Японцю та привернути його увагу.

Середня частина має повільний темп і будується на новому контрастному матеріалі. На фоні тризвуків *G-dur*, *C-dur*, *a-moll*, *H-dur*, *D-dur*, *F-dur*, *B-dur*, *E-dur* звучать арпеджіато, що створюють картину подиху легкого вітерцю.

№33 «Підготовка до нападу». Номер виступає калейдоскопом лейтмотивів. Спочатку вбігає Вартовий і повідомляє, що недалеко їде Купець – проводиться лейтмотив Азії. Про приїзд Купця свідчить його лейтмотив: спочатку з'являється тема «дзвіночків», а потім тема у віолончелей. Динаміка поступово зростає, що свідчить про наближення героя. Однак, низхідний мінорний тризвук змінюється на зменшений, що натякає про небезпеку.

Хунхузи готові «привітати» Купця, тож звучить їх лейтмотив у войовничому, агресивному характері.

№ 34 «Сцена нападу». Номер починається лейтмотивом Купця у зловіщому, таємничому характері. У партії віолончелей з'являється все більше ходів на зменшений тризвук, що змінюються секундовими інтонаціями.

Епізод боротьби виконується у швидкому темпі. Секундові інтонації мають схвильований і тривожний характер, зменшені гармонії зображують збентеження і стурбованість. Рух вмиль переривається лейтмотивом Манусі, що звучить на нюансі *f* та змальовує благальний образ дівчини – вона хоче заступитися за Купця.

Враз з'являються хроматичні октавні ходи в пунктирному ритмі – розлючена Манюся дала ляпаса Ватажку, який намагався її поцілувати. Обурений такою образою, чоловік вирішує її вбити: звучать зменшені гармонії на тремоло у групи струнних інструментів, що змальовують страх, відчай і розгубленість дівчини. «Застиглий» на ферматі зменшений акорд зображує Японця, який пропонує за життя Манусі гроші.

№35 «Загальна сцена». Починається з лейтмотиву Азії у початковому веселому і святковому характері. Манусю продають Японцю і щасливі хунхузи танцюють. Востаннє звучить їх лейтмотив, що зображує перемогу і радість чоловіків.

Події в IV картині (9 номерів) відбуваються у чайному будиночку: туди забрав Манусю Японець, щоб вона розважала гостей.

№36 «Вступ». Перед глядачами відкривається зала чайний будиночка в Порт-Артурі. Помірний вступ має суворий характер: тріольний метро-ритм у партії мідних духових інструментів з опорою на тональність *c-moll* натякає на невтішну ситуацію для Манусі. Поява низки збільшених акордів на фоні струнних інструментів змальовують моторошний і лячний образ.

З'являється трансформований лейтмотив Азії у тужливому характері, що зображує сумну Манусю серед гейш.

№37 «Танець лотосів». Масовий жіночий танець в помірному темпі, що виконується жіночим кордебалетом. На фоні квінтових стрибків проводиться жаліслива і скорботна тема, в основі якої мінорна пентатоніка. Тема

проводиться тричі: в *d-moll*, в акордовій фактурі в *g-moll* (в акомпанементі арпеджіато) та знову в *d-moll* (тема варіюється в метро-ритмічному плані, з'являються синкопи).

№38 «Танець корейнок». Ще один масовий жіночий танець в помірному темпі. Номер має тричастинну структуру АВА1, тональність *d-moll*. Метро-ритмічним зерном стає пунктирний ритм з ходом на тонічний тривук, на якому будується кожен із розділів. Зачинає номер невеликий вступ на нюансі *f*: синкоповані квінтови переклички у різних регістрах, що створюють ефект відлуння. Основна тема будується на мінорній пентатоніці, вона має стриманий і суворий характер, що зображує поневолених молодих дівчат. Середній розділ в тональності *f-moll*, акорди кварто-квінтової структури створюють досить холодний і безбарвний обра. Музика свідчить про те, що корейнки, та й інші дівчата розважають гостей із примусу і не мають права на власний вибір.

№39 «Сцена матросів». Номер умовно ділиться на три контрастні розділи: вступ, вихід матросів з гармошкою, поява Каліки. У вступі проводиться проста одноголосна скорботна тема у мелодичному виді *c-moll*, яка переривається збільшеним акордом, що вносить напруження. З'являється типова «вальсова» фактура, і на фоні супроводу (в основі якого гармонічна послідовність: тоніка/Домінанта – $t6\backslash 3$) народжується мелодія у смутному характері. Вона зображує знесилених важкою працею моряків. Двічі зменшений септакорд вносить ще одну «дозу» напруження. Скорботна тема у віолончелей на легато зображує появу Каліки, який просить милостиню. Секундові низхідні інтонації нагадують благання.

№40 «Виступ артистів кабаре». Поділяється на два розділи: танець Самурая та танець Самурая і Ляльки. Власне, танець Самурая містить дві частини. Перша з них з повільному темпі, будується на унісонних ходах в пунктирному ритмі (метро-ритмічне зерно номеру). В мелодії закладені ходи на тритони, що змінюється хроматичними інтонаціями. Загалом, музика має суворий і грізний характер. Друга частина – *Pesante*, в основі якої хроматична

мелодична лінія у мідних духових інструментів. На неї накладають збільшені акорди з форшлагами на другу долю, що зображують розмах меча Самурая.

Другий розділ теж містить дві частини: вихід Ляльки і танець Самурая і Ляльки. Перша частина коротка, восьмі тривалості плавно «переходять» в пунктирний ритм. Немає чітко вираженої мелодичної лінії, переважають ходи паралельними секстами, що не мають «живого» образу, а нагадують механічні рухи.

Танець Ляльки і Самурая будується на тематичному матеріалі умовного I розділу. Хроматичні унісонні пасажі змінюються тріольним метро-ритмом в акордовій фактурі. Загалом, сцена має строгий і грізний характер.

№41 «Матроський танець». Номер складається із короткого вступу, повільної частини і швидкої. Виконується чоловічим кордебалетом. В повільній частині тема проводиться у партії контрабасів і віолончелей, має веселий і бадьорий характер. Тема набирає розвитку, вдруге проводиться в акордовій фактурі, а за третім разом дробиться орнаментально у шістнадцятих тривалостях.

Швидка частина будується на тому самому матеріалі, лише зрушується темп. Тема проводиться тричі: *As-dur* – акордова фактура, *A-dur* – тема дробиться, *F-dur* – акордова фактура.

№42 «Сцена з Калікою». Номер містить чотири теми, контрастні за викладом та характером. З'являється скорботна тема з №49 – Каліка знову просить милостиню. Він підходить до багатого чоловіка, однак панок його відштовує. Звучить короткочасна жвава тема, що переривається паузами – вона має грізний характер.

Враз динаміка стишується і народжується лейтмотив Манусі у зміненому інтонаційному і фактурному варіанті: тендітна основна тема «прикрашається» мордентами і проводиться у високому і низькому регістрі. Дівчина проявила милосердя і допомогла Каліці підвестися а також віддала йому свій перстень.

Настрій героя враз змінюється, що супроводжується появою нової теми у партії віолончелей, яка має благородний характер. М'який тембр групи віолончелей створює сприятливий і «теплий» настрій, а тональність *F-dur* вносить просвітлення. Як протискладнення у скрипок накладається тема, що будується на терцієвих і секторах паралельних ходах. Весь рух розв'язується у різкий акорд *es-moll*. Поява такої далекої тональності вносить занепокоєння.

Це матроси звернули увагу на Манусю. Сувора фанфарна тема у партії тромбонів змінюється на зворушливий епізод у віолончелей, що виконується на фоні тремоло у скрипок. Це символізує змішані відчуття матросів, адже їх вразила чуйність дівчини. Вони просять Манусю розповісти про себе.

№43 «Розповідь Манусі». Номер виступає своєрідним лейтмотивним калейдоскопом. Анатолій Кос-Анатольський дає режисерську вказівку: «Світло пригасає. Мануся розповідає матросам про себе. На задньому плані виникають образи її розповіді». Отже, кордебалет у формі танцю зображує минулі події. Всі лейтмотиви (або епізоди із ключових номерів) звучать один за одним в початковому вигляді, однак в скороченому варіанті (переважно, проводиться початковий епізод).

Отже, порядок лейтмотивів: лейтмотив Манусі, лейтмотив природи, лейтмотив кохання Манусі і Массіно, лейтмотив вбивства Сойки, лейтмотив злочинства, основна тема з №34 «Сцени нападу». Проведення лейтмотиву Манусі в акордовій фактурі в жалісливому характері є кульмінацією сцени. Дівчина в розпачі, але вона продовжує розповідь. Звучить фінал з №34 – Манусю продали Японцєві. Вкінці вона показує матросам сойчине крило. З'являється арпеджіовані пасажі, що рухаються паралельно в зустрічному напрямку. Це не створює якоїсь конкретної картини; образи з розповіді Манусі «розчиняються».

№44 «Сцена вигнання Манусі». Розповідь Манусі перебиває лейтмотив Азії, який звучить в наполегливому і тріумфальному характері. Він супроводжує прихід нового гостя в чайний будиночок, тож Японець заставляє Манусю розважати його. Лейтмотив Азії проводиться чотири рази в

трансформованому варіанті. Через відсутність ладо-тональної опори тема є «безликою».

Мануся відмовляється виконувати наказ Японця: проводиться тема, інтонаційно близька до лейтмотиву кохання. Вона насичується хроматизмами, з'являється пунктирний ритм, що зображує протест дівчини. Розлючений Японець виганяє Манусю з чайного будиночку. На нюансі *ff* проводиться низка збільшених акордів, що означають тривогу, страх і переживання дівчини, адже вона залишилася без даху над головою.

П'ята картина є кульмінацією не лише III дії, а й цілої опери загалом. Вона містить всього три номери. Зображується картина буряної ночі над морем.

№45 «Вступ». Короткий номер, де перед глядачами відкривається нічний морський берег. Послідовність із збільшених акордів має містичний, зловісний характер. Тремоло в литавр і низьких струнних нагадує грім. Динаміка щоразу збільшується, що символізує сильні пориви вітру і наближення бурі.

№46 «Шторм на морі». Надзвичайно драматичний номер, що будується на висхідній і низхідній хроматичній гамі діапазоном в дві октави. Динаміка зростає і спадає, зображаючи розбурхані хвилі. На фоні пасажів звучить мінорний тризвук, а після нього – зменшений, що додає хвилювання і напруження. Зрештою, на фоні хроматичних бурхливих пасажів з'являється лейтмотив Манусі у впевненому і суворому характері. Тема втратила свою тендітність і ніжність, вона проводиться в октавному дублюванні. В розпачі, дівчина кидається в море. Але її вчасно врятували матроси, які теж кинулися в хвилі. Поступово, хроматичні пасажі «розвіюються». Народжується мажорний тризвук, який символізує просвітлення. Буря затихла і врятована Мануся залишилася жива.

№47 «Світанок надії». На нюансі *pp* в партії скрипок одноголосно проводиться початкова інтонація лейтмотиву кохання, однак його перериває хроматичний пасаж. Мануся поволі приходить до пам'яті. Інтонація

лейтмотив кохання щоразу «витісняє» хроматичні пасажі і зменшені гармонії. Вона розвивається і переходить в повноцінний лейтмотив кохання Манусі і Массіно, що звучить на нюансі *ff* в оркестровому *tutti* в акордовій фактурі та має переможний, ствердний, святковий характер. Нарешті, дівчина зрозуміла, що весь час кохана лише Массіно. Вона вирішує повернутися до рідного Карпатського краю.

Четверта дія складається з двох картин. Зображується Новорічне свято в Карпатському регіоні, а на фоні – довгоочікувана зустріч двох закоханих головних персонажів.

VI картина містить всього два номери. Основна увага приділяється Массіно і його почуттям. Варто зауважити, що це перша поява героя після фінальної сцени в I дії.

№ 48 «Вступ». Повторюється матеріал №1, однак в дещо зміненому варіанті. Спочатку, в початковому вигляді проводиться лейтмотив страждання Массіно, основна тема має розпачливий характер, що зображує душевний біль герой. Його змінює лейтмотив вбивства Сойки. Хроматичні пасажі додають тривожності, а основна мелодична лінія «губиться» в пресі тріольної фактури. Хроматичні пасажі сягають свого розвитку і виходять в кульмінаційну зону, що будується на синкопах в акордовій фактурі. Зменшені гармонії створюють хвилюючу картину. Враз весь рух раптово обривається і у партії кларнета проводиться лейтмотив Сойки, вселяючи надію і радість. Це знак того, що хлопця чекатиме приємна і хороша звістка.

№49 «Туга Массіно і довгожданна звістка». Це сольний номер Массіно, оснований на лейтмотиві кохання. Розкішна тема у віолончелей проводиться на нюансі *pp* та має відхилення у *fis-moll*, що вносить смуток. На неї накладаються альтеровані арпеджіо у партіях дерев'яних духових інструментів, відтворюючи нечіткі образи та ніби натякаючи на думки Массіно про щасливі минулі дні. Годинник вибиває північ. У партії оркестру звучать дзвони на звуці «e», що слугує одночасно домінантовим органним пунктом. Паралельно, по черзі накладаються мажорно-мінорні тризвуки та

зменшені септакорди (*E-dur*, *C-dur*, *e-moll* тощо), створюючи стан заціпеніння. Враз з'являються хроматичні пасажі: це входить Лісничий. Він приніс для Массіно лист. Схвилюваний герой вириває його з рук: його емоції передають нагнітання зустрічних хроматичних пасажів та виконання їх у октавному дублюванні з акцентами на слабій долі.

В кульмінаційній зоні з'являється лейтмотив страждання Массіно, який звучить найбільш відчайдушно. Він біжить шукати Манусю. На двічі зменшеній гармонії в акордовій фактурі з акцентом на кожну тривалість завіса закривається, а музичний матеріал продовжується.

VII картина складається із масових сцен та зображує святкування Нового року на площі у великому місті. Варто зазначити, що це перший випадок у структурі балету, де заключний номер попередньої картини є незакінчений, а переходить у наступний *attacca*. Закриття куліси пояснюється двома причинами: зміною декорацій та появою маси людей.

№50 «Вступ і карнавальний вальс». Розв'язання зменшеної гармонії приходить у *C-dur* з настанням нового номеру. Вступ виконується при закритій завісі, він будується на «розкручуванні» пасажу *C-dur*. Сам вальс виконується у помірному темпі; написаний у складній тричастинній формі з контрастно-складеною серединою та витриманий у найкращих вальсових традиціях. Музика має травурний, веселий, піднесений характер.

№51 «Полька». Слугує так званим па-де-труа та виконується героями з натовпу (кордебалет) – Сажотрус, Єврей-прикажчик і Дівчина з передмістя. Номер написаний у складній тричастинній формі, виконується в не дуже швидкому темпі. Основна тема прикрашена мордентами, переривається паузами; проводиться у партії двох кларнетів та має задиркуватий, жартівливий характер. Переважають гострі штрихи та акценти, що зображують стрибки.

№52 «Вихід Массіно. Куяв'як і оберек». Серед натовпу з'являється Массіно. Його вихід супроводжує скорботна тема у партії віолончелі-соло. На неї накладається тема польки на нюансі *p*, що звучить як відгомін свята.

Самі ж танці – куяв'як і оберек проводитимуться по черзі двічі з незначними змінами. Таким чином, в номері створюється темповий та образний контраст.

Куяв'як виконується на фоні кордебалетом в повільному темпі, основна тональність – *fis-moll*. В мелодичній лінії спостерігається підвищений IV і VI щабель, що попри польське походження танцю створює зв'язок з карпатським колоритом. Тема має ліричний та елегійний характер. Вдруге повторюється в акордовій фактурі на нюансі *f* в наполегливому, заповзятому характері.

Поява оберека вносить зовсім іншу картину: тональність *D-dur* та швидкий темп зображують картину веселощів, акценти на слабу долю створюють жартівливий характер. Вдруге повторюється без значних змін. Номер закінчується кодою на матеріалі оберека в швидкому темпі, що зображує загальну радість і свято.

№53 «Страждання Массіно». Герой шукає Манусю, однак все марно. Номер має тричастинну структуру. В крайніх розділах звучить лейтмотив страждання Массіно у інверсії в тональності *g-moll*. Картину трагічності і душевних поривань доповнюють тремоло на фоні мінорних та зменшених тризвуків. Основна тема проводиться по черзі в партії скрипок та дерев'яних духових інструментів, а потім в віолончелей, контрабасів, валторн та тромбонів, що створює контраст діапазонів та передає пригнічений стан Массіно.

Середній розділ будується на близькому матеріалі до лейтмотиву вбивства Сойки. Хроматичні пасажі один за одним змінюються на тремоло в партії струнних інструментів, в основі якого зменшені гармонії. Такий прийом зображує швидку зміну подій. Власне, в цей момент десятки різних карнавальних масок пробігають перед героєм і він їх розглядає. Однак, Массіно не вбачає серед них Манусі.

Кульмінаційною зоною номеру є поява маски Сойки. Лейтмотив страждання Массіно проводиться з надією і теплотою, проте раптово

змінюється бурхливими хроматичними пасажами – дівчина в костюмі Сойки зняла Маску. Це виявилася не Мануся. Хлопець розгублений і знесилений.

№54 «Сцена і танці бойків». Дуже масштабний масовий номер, що виконується кордебалетом. В сцені зображують танці бойків, їхні хороводи. Умовно, номер можна поділити на три розділи, кожен з яких виконується в швидкому темпі: вихід троїстих музик і молоді, хоровод-гонивітер «Марися» та коломийка. Основою кожного є бурдонна квінта, а в мелодичній лінії зустрічаються обернений пунктирний ритм, синкопи, а також IV, VI та VII підвищені ступені, що символізують використання гармонічного виду мінору та гуцульського ладу. Загалом, музичний матеріал має запальний, веселий характер.

Розділ з коломийкою будується на тематичному матеріалі лейтмотиву Манусі. В цей момент серед натовпу з'являється героїня.

№55 «Щаслива зустріч». Заклучний номер балету, є одним із наймасштабніших та різнопланових номерів. Події розвиваються дуже стрімко та динамічно. Спочатку проводиться початковий мотив лейтмотиву Манусі у партії низьких струнних та духових інструментів у грізному характері. Зрештою, тему ведуть скрипки, що своїм тембром зображують ніжну, тендітну та знесилену дівчину, яка попри всі життєві труднощі не здалася і повернулася додому з іншого кінця світу. Короткочасно з'являється лейтмотив кохання у акордовій фактурі та зменшеній гармонії, що символізує щемливі спогади Манусі. Його звучання перериває тема бойків, які продовжують святкування Нового року.

Мануся і Массіно знаходяться поруч, але вони не бачать один одного. Натовп людей розділяє обох закоханих, в один в момент, вони розбігаються. В цей час в оркестрі для збереження напруги витримується генеральна пауза. Побачивши один одного, герої сторопіли; вони не сміють наблизитися. Звучання строгого і грізного лейтмотиву Манусі перешкоджає їм бігти назустріч. Однак, хроматичний хвилюючий пасаж приводить до лейтмотиву

кохання, що звучить в акордовій фактурі у переможному, тріумфальному характері.

Раптом, лейтмотив кохання проводиться в мінорі, що передає зворушливий і прониклий характер. Мануся і Массіно показують один одному сойчині крилі, які так оберігали. Поява теми карнавального вальсу зображує радість довгоочікуваної зустрічі: закохані знову разом і більше нічого не стане їм на перешкоді.

Заключне проведення лейтмотиву кохання слугує вже загальним танцем. Карнавальна юрба також радіє разом із закоханими. В коді основна тема проводиться у гармонічному виді мажору, що додає трепетності, чуйності і ніжності. Завершується балет загальним апофеозом.

3.3. Постановка балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету

23 грудня 2023 року у Київському академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва відбулася прем'єра оновленого балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.

Директор та художній керівник театр Петро Качанов поділився із пресою ідеєю створення цієї постановки, яка виникла досить несподівано: ««Ми знали, що у творчій спадщині Анатолія Кос-Анатольського є три балети: „Хустка Довбуша“, „Сойчине крило“ і „Орися“, але жоден з них досі не був відомий широкому загалу людей...На закритті минулого сезону, ми хотіли включити до фінального Гала-концерту знамениту коломийку „Гонивітер“ з балету „Сойчине крило“ найвідоміший музичний фрагмент з цього балету. Ця музика мене зачарувала щирістю та мелодійністю...Далі ми почали слухати й інші уривки з цього балету, що переросло в ідею зробити повноцінну балетну виставу. Тож неймовірно вдячні колегам з Львівської опери, які надали нам для постановки цю партитуру, що дивом збереглася в архіві...» [3].

Автором оновленого лібрето за мотивами однойменної новели Івана Франка став сучасний український балетмейстер Георгій Ковтун, який паралельно працював над хореографічним втіленням вистави. Диригентом-постановником став Василь Василенко – продовжував диригентської школи Миколи Колесси. Він же і зробив нову музичну редакцію балету. До постановчого складу також долучилися: Тетяна Боровик (головний балетмейстер), Андрій Злобін (сценограф), Ярослав Бринь (художник декорацій), Дмитро Курята (художник костюмів).

Нова редакція балету «Сойчине крило» значно відрізняється від оригінального клавіру. Насамперед, постановники скоротили кількість дій – з чотирьох до двох, що зумовило скорочення подій за сюжетом і заміну деяких персонажів (в основному другорядних). Відтак, багато цікавих оригінальних музичних номерів було випущено.

Редактори адаптували балет під потреби, погляди і бажання сучасної публіки. Георгій Ковтун поділився деталями своєї роботи: «Працювати над постановкою вистави почав із написання нового лібрето. Першопочаткове, створене у 1956 році, належало тому періоду. То була епоха драмбалету. А час не стоїть на місці. Він завжди вносить свої корективи. Балет – особливе мистецтво, у ньому немає підпорядкованого тексту твору. І, щоб виразити головну для себе ідею “Людина, відірвана від своєї землі, не завжди приживається в тому чи іншому середовищі”, мені довелося використовувати різноманітні балетні прийоми, що допомагають створити образи головних героїв, атмосферу тої доби, масові сцени кордебалету, і головне – не порушити нитку оповіді великого майстра пера Івана Франка» [1].

На початку **першої дії** зображується атмосфера свята Різдва. Міську площу заповнює святковий натовп, серед них і Массіно. Несподівано над площею пролітає Сойка, кружляючи над хлопцем. Він поринає у спогади: перша зустріч із Манусею, радісна і безтурботна юність, їхня улюблена Сойка. Все наближалося до одруження, але несподівано у життя Манусі втрутився новий герой – Генріх. Неочікувано для себе, дівчина закохується в нього.

Сойка, побачивши це, намагається зупинити Манусю, але та у спалаху гніву вбиває птаху і тікає з Генріхом на чужину.

У Генріха є приятель Зігмунд – власник кубла розпусти, де збираються покидьки суспільства. Він закохується у дівчину і намагається привернути її увагу. Манюся відмовляє залицяльнику. Танцівниця – коханка Зігмунда – ревниво спостерігає за тим, що діється. Закоханий і засліплений жагою Зігмунд, вбиває Генріха на очах танцівниці. Залякана Манюся вимушена прямувати за Зігмундом.

Він змушує Манусю танцювати з ним. Захмелівши, він знущається з дівчини на втіху присутнім. Танцівниця зглянулась над бідною Манусею і, бажаючи помститися коханцю, видає його за вбивство Генріха Поліцаєві. Зігмунда заарештовують. В цей час Массіно згадує кохану. Йому здається, що поряд і вона, і їхня улюблена Сойка, але це лише марення.

Розпусний, ласий до юних дівчат Поліцай, побачивши гарну Манусю, приводить її до себе додому, де живуть ще і його наложниці. Він жорстоко обходиться з переляканою дівчиною, спонукає до розпусти. Натішившись, Поліцай виганяє Манусю на вулицю.

У **другій дії** Манюся згадує Массіно і той щасливий час, коли вони були разом. Вбивши Сойку, вона зруйнувала свою долю. На шляху зневіреної дівчини трапляється багатий російський Купець. У втомленої від пережитого Манусі з'являється надія на краще життя. Але Купець виявився гульвісою та п'яницею. Його маєток – осередок пиятики і розпусної гульні російського люду. У нестримному бешкеті Купець і його оточення перетворюються на нелюдських істот. Їхній спосіб життя та цінності викликають жах і огиду у Манюсі, тому вона тікає.

Дівчина весь час думає про Массіно, згадує його лагідність, щирість, відвертість, але через сором не наважується до нього повернутись. І ось, коли надія на щастя майже згасла, дівчина зустрічає молодика, котрий прямує до Японії на свято в честь Імператора. Юнак забирає її з собою. Манюся, на жаль, знову проти своєї волі пливе за течією. Під час свята Самурай вбиває Юнака.

Дівчина у відчаї, адже вона втратила останній шанс на порятунок і щасливе життя. Та раптом промайнула Сойка, і спогад про минуле знову повертається до Манусі. Нарешті вона усвідомлює, що весь цей час любила Массіно, шукаючи в кожному його риси, і не знаходячи їх. Розуміє, що треба повернутися на Батьківщину, до України, у передгір'я Карпат, адже лише серед свого народу можна відчувати себе вільною. Сойка наполегливо кличе Манусю за собою, і дівчина на крилах надії летить у рідний край, до коханого.

Різдвяне свято дарує несподіванки. У радісному натовпі зустрічаються дві самотні, але такі рідні душі. Мануся і Массіно в цьому розмаїто-буремному світі знову знаходять одне одного.

З оновленого лібрето можна зробити висновок, що головна ідея сюжету зберігається – зображується цілюща сила кохання та повернення людини до своєї сутності. Редактори залишають основні сюжетні події та головних героїв. Однак, епізодичні персонажі, такі як: Лісничий, Пристав, Японець, Ватажок хунхузів, Вартовий, Солдат-каліка є відсутніми. Випущеними є і масові сцени в таборі хунхузів, в чайному будиночку, на березі моря. Кордебалетні номери з подругами Манусі, танці китаянок, полонянок, лотосів, матросів, гейш теж не знайшли свого втілення у новому прочитанні балету.

Натомість, В. Василенко та Г. Ковтун наділили героїв новими психологічними та емоційними властивостями: Генріх зображений як щиро закоханий чоловік без злих намірів, в той час як Зігмунд – власник клубу розпусти – жорстокий, підступний, безчесний і здатний на вбивство свого товариша. Окрім того, в нього є коханка – співчутлива і добродушна жінка, яка з однієї сторони рятує Манусю, а і іншої – наражає її на нову небезпеку. Замість Пристава з'являється Поліцай – ще один жорстокий розпусник, що задає дівчині болю. В другій дії замість добродушного Солдати-каліки Мануся зустрічає Юнака, якого вбиває безжалісний Самурай.

На відміну від оригінального задуму А. Кос-Анатольського, сюжет має тематична та музичне обрамлення, адже події починаються і закінчуються масовими сценами напередодні Різдва. Окрім того, в структуру балету були

додані дві сольні пісні. Диригент-постановник Василь Василенко ділиться: «Для підсилення глибини переживань Манюсі – головної героїні – в даній музичній редакції Георгій Ковтун органічно вкраплює виконання *a capella* знаменитого солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» Кос-Анатольського на вірші Івана Франка та народної «Ой не світи місяченьку» [1].

В. Василенко та Г. Ковтун поміняли номери місцями, порушивши таким чином структуру балету. Система лейтмотивів втратила свою «силу» і вже не виступає об'єднуючим фактором музичної драматургії. Постановники залишили музичний матеріал, однак наповнили його іншим сенсом та сюжетними лініями, які не завжди відповідають оригінальному композиторському замислу. Для публіки, яка знайома із оригінальним лібрето та музичним полотном, такі зміни призвели до зміщення акцентів у розкритті образів, а також до втрати логічної послідовності музичного й драматургічного розвитку. Деякі тематичні лінії стали менш виразними, що вплинуло на загальне сприйняття цілісності твору. Як наслідок таких змін, знизилася емоційна напруга окремих сцен, а художня ідея балету набула дещо іншого змістового наповнення: з'явилося більше драматичних епізодів із зображенням вбивств, розпусти, зради, що додало новопрочитанню темніших і трагічних барв. Та попри це, образи добра і світла залишилися у постановці провідними. У фіналі все ж простежується відновлення моральної рівноваги, що символізує переможну силу любові, прощення, незламності людського духу і прагнення до істинних цінностей.

Варто зауважити, що постановники синтезували класичний танець і сучасну хореографію, що надало виставі свіжого подиху. Таким чином, утворився досить цікавий і своєрідний діалог між традицією і новаторством, що поглиблює сприйняття балету сучасним глядачем. Характери персонажів розкриваються більш емоційно та психологічно переконливо, а сюжет набуває нових акцентів, актуалізуючи теми морального вибору, внутрішньої боротьби та духовного пошуку.

РОЗДІЛ 4.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ДИРИГЕНТА НАД БАЛЕТОМ «СОЙЧИНЕ КРИЛО» А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

4.1 Загальні принципи роботи диригента в балеті

Диригування балетом є складною формою музичного супроводу, яка вимагає від диригента не лише майстерного володіння музичним матеріалом, а й глибокого розуміння хореографії та фізичних можливостей балетної трупі. У цьому жанрі диригенту доводиться працювати як акомпаніатору «під ногу», адже він змушений постійно слідкувати за стопами танцівників, коригувати темп, динаміку та акценти відповідно до їхнього виконання. Найперше, диригент зобов'язаний знати і розуміти французьку балетну термінологію, що є міжнародним стандартом у цьому виді мистецтва.

Наступним етапом є тісна взаємодія з балетмейстером у всіх періодах роботи над виставою. Саме він розробляє хореографічний рисунок, що синтезує міміку, пластику, настрій і рухи артистів балету. Завдання диригента – інтегрувати всі елементи і деталі в музичну тканину вистави, «дихати» разом із артистами та «проживати» їхні образи. Зокрема, юним диригентам рекомендується відвідувати балетний зал і репетиції трупі, щоб краще розуміти всі рухи, вивчити фізичні можливості артистів і усвідомити тонкощі «мови» їх тіла.

Ще одним критично важливим завданням є узгодження темпів із артистами балету і їх дотримання з обох сторін, адже від цього залежить не лише технічна якість виконання, але й синхронність музики з хореографією, що створює єдину художню цілісність номера. Обов'язковою складовою роботи диригента в балеті є візуальний контакт із артистами, особливо на початку та наприкінці виконання. Це дозволяє побачити готовність до танцю, забезпечити точність темпу та підтримати відповідний образ.

Загалом, диригент зобов'язаний обговорювати всі деталі виконання з танцівниками та хореографом: не лише темпи, а й динамічні зміни, паузи, виходи, образи тощо. Знання фізичних можливостей балету й особливостей їхньої техніки дозволяє уникнути непорозумінь і забезпечити гармонійний баланс акомпанементу «під ногу» [65].

Під час самої вистави диригент балету повинен бути гнучким і швидко адаптуватися до змін, тобто, виконувати роль так званого «невидимого партнера» для артистів. Стрибок, крок, підтримка або ж поза може виглядати для глядача легко, але потребувати при цьому додаткової підготовки в музиці, щоб забезпечити танцівникові точність і комфортність для виконання складного руху. Також, важливим є розуміння індивідуальних особливостей хореографів та режисерів, адже хореографічний задум часто змінюється під час репетицій, що тягне за собою миттєву реакцію диригента і забезпечення змін у супровід.

Одним із основних принципів роботи в балеті є узгодження музики з хореографічним рисунком. Часовий проміжок кожного такту співвідноситься з певними хореографічними елементами. Для прикладу, одна чверть в такті може відповідати двом рухам танцівника. Це означає, що диригенту необхідно чітко розуміти структуру танцю та відчувати його ритмічні й пластичні особливості. Окрім того, необхідно зрозуміти, що фразування в балеті тісно пов'язане з фізичними рухами танцівника: кожна музична фраза має «вкладатися в ноги», тобто – відповідати ритміці й темпу рухів. Це вимагає уваги до найменших деталей хореографії і здатності адаптувати виконання під стопи артистів балету.

Особлива увага приділяється сольним номерам: соліст спочатку виходить на сцену, стає в позу і піднімає носок. Такий рух слугує для диригента сигналом: артист готовий і очікує на замах. Момент опущення стопи назад на сцену (чи паркет) має іти синхронному темпі з ауфтактом диригента. Якщо ж сольний номер починається із стрибка, артист

відштовхується від паркету, що слугує знаком для диригентського ауфтакту. Момент його приземлення має співпадати із сильною долею такту.

Найскладнішими елементами в балеті є обертання – фуєте та пірует, що потребують від диригента надзвичайної точності. Він повинен забезпечити точний початок і кінець номера, щоб музичний супровід гармонійно відповідав танцювальним рухами. У звичайному фуєте один оберт припадає на одне приземлення. Основним завданням диригента є чіткий підрахунок моментів відбиття лівої ноги танцівниці від паркету, адже саме ці моменти визначають кількість обертів, які, безпосередньо, залежать від темпу музики. Темп повинен бути рівним і стабільним: будь-які зміни або відхилення можуть негативно вплинути на виконання руху. Для подвійного фуєте, яке включає два оберти на одне приземлення, диригент зобов'язаний врахувати збільшення часу для обертів.

Піруети мають подібний принцип виконання, але включають додатковий викид ноги. Для цього типу обертів характерні більш швидкі темпи – диригент повинен зважати це під час диригування номеру. Знову ж, надважливо зберігати точність, адже будь-яке найменше сповільнення або пришвидшення можуть вплинути на баланс і техніку соліста.

Закінчення фуєте та піруетів також є надважливим моментом: балерина виконує сходження з осі, випад на праву ногу й приймає позу арабеск. Останній акорд в оркестровому супроводі має точно співпасти з моментом приземлення правої ноги, що потребує ідеальної координації між диригентом, оркестром і виконавцем.

У разі, якщо диригент помічає фізичні труднощі солістів балету, такі як передчасне завершення обертів або зупинка через втрату рівноваги, він повинен оперативно адаптувати темп: прискорити його, щоб завершити синхронно, або уповільнити, якщо танцівниця «відтягує» рух. У надзвичайних ситуаціях, коли номер не може бути завершено згідно із початковим задумом, диригент має взяти на себе відповідальність за завершення музики у відповідний момент [67].

Ще одним виразним і технічно складним номером є адажіо, що вимагає від диригента максимальної злагодженості між оркестром та артистами балету. Найперше необхідно зрозуміти специфіку підтримок – вони найчастіше виконуються на слабку долю: в оркестрі супроводжується звучанням акорду або іншого виразного елемента, що співпадає із відбиттям диригента. Фіксація поз потребує цезури або фермати, для того щоб балерина могла зберегти рівновагу і залишатися на осі, що є ключовим для естетики балетного виконавства. Такі зупинки формують драматичну напругу сюжету. Якщо ж поза вимагає складної фіксації або демонстрації рівноваги, фермата може бути подовжена, однак її потрібно зняти або перевести в наступну долю, коли танцівники переходять до наступного елемента. При цьому диригент повинен пам'ятати, що занадто довгі фермати можуть порушити ритмічну структуру номера. Приземлення стопи танцівниці зазвичай припадає на наступну долю після цезури. Таким чином, утворюється плавний перехід між рухами.

Варто зауважити, що одну й ту ж саму партію можуть виконувати різні танцівники, кожен із яких має власні фізичні й технічні можливості. Диригент повинен індивідуально працювати з кожним виконавцем, щоб узгодити темп, динаміку та інші музичні деталі, зважаючи на специфіку їхньої техніки та фізичного стану. Кожен акцент, сфорцандо, цезура, фермата чи динамічний відтінок у партитурі має відповідати певному руху або позі в хореографії. Танцівники орієнтуються на ці елементи музичної мови під час вивчення номера, тому їхнє недотримання може призвести до порушення синхронності.

У па-де-де, па-де-труа й па-де-катр особлива увага приділяється підтримкам, обертанням і змінам темпів. Диригент зобов'язаний слідкувати за чергуванням солістів, забезпечуючи плавність і ритмічну послідовність. Кожен артист має свій ритм і темп руху.

Для кордебалету, де задіяно багато виконавців, важлива синхронність стрибків, обертань і присідань. Диригент має враховувати, що від точності темпу залежить єдність виконання руху групою танцівників. Для сцен із

груповими стрибками він повинен забезпечити чіткі акценти в супроводі, щоб танцівники могли орієнтувати на сильну і слабу долю (стрибок – приземлення).

У кульмінаційних моментах як сольних, так і групових номерів диригент часто має використовувати агогічні прийоми *ritartando* або *accelerando*, щоб підкреслити напругу чи ефектно завершити сцену. Однак, такі рішення завжди узгоджуються із хореографом.

Варто також і приділити увагу координації між оркестром і сценою. У більшості великих театрів використовується система моніторів і камер, що дозволяє диригентові контролювати дії артистів навіть у складних сценах з багатьма учасниками.

4.2 Диригентсько-інтерпретаційний аналіз балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського

Даний аналіз оснований на відео-записі балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського у постановці Київського академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, здійсненій у Львові 7 травня 2024 року.

Вступ чи увертюра до балету відсутня. Під звуки аудіозапису, що імітує удари годинника, на сцені з'являється розгублений Массіно. Раптово з обох куліс вибігає юрба людей, які святкують Різдво. Диригент повинен порахувати всі удари годинника, після чого дати чіткий і ясний замах, щоб не вийшла довга пауза. На першу долю другого такту виходить кордебалет, тож перший такт має бути добре визвученим, виконаним оркестровим *tutti* дуже ритмічно, на нюансі *ff* та в активному, бадьорому характеру, щоб відразу задати настрої як оркестрантам, так і балетній трупі.

Перша дія

Першим музичним номером є «Карнавальний вальс» (з оригінального клавіру – це IV дія, №50) – на сцені знаходиться кордебалет, між ними Массіно. Темп викладу досить швидкий, тому розмір $3\frac{1}{4}$ потрібно диригувати «на раз» – а1. Фраза будується по 4 такти, тож диригент зобов'язаний мислити

до першої долі кожної фрази давати замах більшим жестом, а далі використовувати менші і плавні жести, щоб передати характер вальсу. **Пари** кордебалету виконують класичний хореографічний рисунок: пліє, кабріоль, арабеск, що повторюється кожні чотири такти.

В середній частині музичного номеру Массіно солює разом з двома парами: в той час як вони виконують обертання, головний герой робить основний хореографічний рисунок: асамбле в дві сторони, пірует та батман в дві сторони. Диригенту необхідно слідкувати, щоб відштовхування і стрибок від паркету відбувалося на слабу долю, а приземлення – на сильну.

Другий номер (з оригінального клавіру – IV дія, №54 «Сцена і танці бойків») – солістами є 5 пар з кордебалету. Хореографічний рисунок в основному складається із різноманітних стрибків і присідань. Темп дуже швидкий, тому розмір 2/4 знову потрібно диригувати «на раз».

Під час масових сцен диригенту необхідно пам'ятати, що темп завжди зберігається рівним. Будьяке заповільнення або пришвидшення зіб'є всю групу і створить несинхронність кроків і стрибків. Для цього необхідно добре чути пульс, бути в матеріалі, вести оркестр за собою, контролювати динаміку та баланс. Використовувати невеликий жест, лише по фразі підкреслювати кульмінаційну та опорну точку.

Третій номер (I дія, №7 «Сцена Манусі з подругами») є показовим для диригента, адже тут зустрічається багато технічних нюансів, які будуть використані згодом. На сцені з'являється іграшкова пташка, за нею біжить Массіно. Юрба розбігається і головний герой залишається сам. Звучить лейтмотив Манусі. Розмір 2/4 в темпі Moderato, тому диригенту можна йти «на два». Але в новопрочитанні – це сцена спогадів Массіно, своєрідне чуттєве паде-де головних героїв. Спочатку соліст на сцені сам, виконує пластичні не класичні рухи. Оскільки ця частина номеру не містить складних хореографічних рисунків, диригент може «повести» фразу солюючого гобоя вперед, не дотримуючись точності темпу. Жест повинен бути м'яким,

легатним. Лівою рукою можна показати динаміку та рух фрази. Власне, третій номер може викликати в диригента деякі технічні труднощі.

Вкінці першого періоду (такт з ферматою) виходить Мануся: вона відштовхується від паркету, стає на пальці, злегка нахиляючись вперед. Власне, цей нахил і є знаком для диригента, що балерина готова до свого руху. Відповідно, замах до наступного періоду має бути в початковому темпі, а приземлення солістки має відбутися синхронно в першу долю. Даний музичний номер побудований на обертаннях у підтримці із солістом. Мануся відштовхується в сильну долю, оберт робить на слабку, фіксує арабеск і приземлюється знову на першу долю. Для цього вона потребує нюансу *f* (адже фактура є прозорою) і більшого жесту на сильну долю. Ще одним фактором успіху є зоровий контакт диригента із солістом, що дозволяє розуміти готовність до того чи іншого руху.

Складнощі знову виникають вкінці другого періоду: такт *rubato* – сольне місце арфи, де вона вільно виконує гамоподібний пасаж. Балетмейстер не поставив в цьому місці складний хореографічний рисунок, адже відсутня чітка метро-ритмічна організація. Однак, Массіно протягом цього такту робить 7 кроків і стає на коліна. Отже, диригенту необхідно надзвичайно уважно слідкувати за стопами, і одночасно із сьомим кроком дати замах в темпі до наступної теми. Тоді приземлення на коліна вийде в першу (сильну) долю і допоможе вибудувати логічну драматургію номеру.

Ідентичне місце після третього повторення лейтмотиву Манусі: фраза закінчується на її обертанні в позі арабеск, що розтягується на цілий такт. Із зняттям фермати в гобоя солістка стає на дві ноги. Під час арпеджіо на *ritenuto* солісти по діагоналі переміщують в іншу частину сцени: Мануся і Массіно роблять по 10 кроків, але до вихідної точки першою доходить дівчина. Відповідно, диригенту потрібно затримати останній звук пасажу в арфи, щоб соліст зміг стати в позу разом із солісткою. Візуальний контакт є знаком готовності, після чого диригенту необхідно дати чіткий замах в попередньому темпі.

Четверте повторення лейтмотиву побудоване на складних підтримках та піруетах. Солісти все виконують чітко і структуровано (підйом на слабу долю, фіксація підтримки – на сильну, приземлення – знову на слабу; в піруеті відштовхування на сильну, початок оберту – на слабу). Однак, якщо диригент помічає дискомфорт в солістів, потрібна негайна реакція, щоб повернутися в зону комфорту (для прикладу: якщо балерина заповільнює оберти, то на слабу долю зробити фермату, уважно прослідкувати за її стопою і дати замах до приземлення в сильну або відносно-сильну долю; якщо пришвидшує оберти – постійними ауфтактами зробити в оркестрі *accelerando*, і із її сходженням з осі повернутися в попередній темп). В даному номері солістка ще два рази виконує гранд батман і фіксує стрибок за допомогою підтримки партнера, але принцип приземлення на сильну долю. Якщо труднощі із підтримками – можна зробити фермату на слабій долі.

Вкінці номеру початковий мотив лейтмотиву Манусі проводиться у партії віолончелей та контрабасів. Солістка робить пірует та фіксує свою поставу в позі алясгон. Оскільки це закінчення фрази і тему ведуть низькі струнні інструменти, є великий ризик неконтрольованого заповільнення і «зависання» на тоніці. Диригенту необхідно тримати пульс, для цього потрібно внутрішнім диханням давати імпульс до кожної сильної долі, щоб темп не сів.

В цей момент на сцені з'являється Сойка і па-де-де перетворюється у па-де-труа. Власне, перехід між двома розділами форми потрібно зробити в одному темпі, без жодних фермат та цезур, оскільки балерина починає свій рух із кроку па-де-ша, а з настанням основної теми виконує стрибки елевасьйон, антреше та піруети по колу. Принцип диригування залишається стабільним: слідкувати за стопами, відштовхування припадає на слабу долю, а приземлення на сильну. Вкінці періоду (останній такт, друга доля) є фермата: в цей час Сойка і Массіно виконують підтримку (очевидно, що балетмейстер-хореограф хотів показати, що Сойка сіла на плече хлопцеві). Після першої долі балерина відштовхується, виконує тур, а на ферматі партнер підхоплює її на

руки і вони фіксують позу. Арфа виконує пасаж *ad libitum*, і Массіно опускає Сойку на паркет. Диригент затримує останній звук пасажу, щоб Сойка стала в позу для наступного руху. Солістка потребує великого і зрозумілого замаху в початковому темпі, щоб продовжити своє соло.

В останній частині номеру Массіно взаємодіє із двома солістками— вони виконують *гран жете* та *піруети по колу*. Лейтмотив Манусі має прозвучати на ньюансі *f* в легатному штриху, що потребує від диригента великого і зв'язного жесту, а також ведення фрази в точному темпі. Попри це, солісти повинні бачити чітку, структуровану схему, адже вони орієнтуються по першій долі.

Варто зауважити, що за оригінальним клавіром в коді даного номеру є триразове прискорення темпу, однак диригент витримує рівний темп. Очевидно, що це було проговорено та узгоджено із балетмейстером та солістами.

Труднощі можуть виникнути при закінченні: Массіно на панорамі виконує три оберти *фуєте* (один оберт = один такт). Відповідно, відштовхуватися він починає із слабкої долі попереднього такту, а сходиться з осі синхронно в першу долю. Складність полягає в тому, що на авансцені Сойка і Мануся в переплетенні рук виконують *елевасйон*, що потребує надзвичайної синхронності. Увага диригента повинна бути зосереджена лише на стопах, ні в якому разі не можна дивитися в партитуру, тримати рівно темп і попри динаміку *p* давати першу долю більшим жестом. Всі одночасно мають закінчити виконувати свої хореографічні рисунки, а Массіно повинен підбігти до солісток. Якщо диригент бачить, що соліст не встигає – можна використати невелике *ritenuto* на другу долю, адже грають лише валторни. Для цього потрібно виразно, але не великим жестом показати першу долю, а до другої дати більший по амплітуді замах і дихнути разом з групою валторн. Відбиття від точки потрібно зафіксувати на рівні плечей, щоб і оркестр, і солісти бачили даний рух і були готові до наступного замаху в темпі, одночасно із яким вони мають зафіксувати свою фінальну позу.

Четвертий номер (I дія, №2 «Ранок в лісі») – па-де-труа продовжується, принцип роботи зберігається. В розмірі 12/8 і в темпі *Andantino* диригенту слід йти «на чотири». Відповідно, на кожну долю в солістів балету буде припадати три рухи. Фрази будуються по одному такту, і на четверту долю переважно припадає фіксація пози. Оскільки фактура досить синкопована, є багато орнаментики у дерев'яних духових інструментів, диригенту потрібно «дихати» разом з кожною групою оркестру і подавати чітку сітку, щоб група струнних інструментів могла одночасно змінювати смички на бурдонних квінтах, а дерев'яні духові інструменти вкладали в кожну долю свій ритмічний малюнок. З появою зменшених гармоній виходить Генріх. Відбувається мізансцена: Массіно із Манусею, а Сойка «затримує» нового персонажу. У Манюсі і Массіно складні підтримки і фіксації поз, тож диригенту необхідно зосередити свою увагу на них. Принцип диригування зберігається, технічно-складних місць не простежується.

П'ятий номер (I дія, №3 «Массіно»)¹² – це па-де-де Манусі і Генріха. Складається як із сольних епізодів обох героїв, так і із їхньої партнерської взаємодії. Також, зустрічаються синхронні стрибки гран батман та піруети. Якщо диригент добре усвідомить принципи та основи диригування дуетних номерів, то труднощів не повинно виникнути. Всі підтримки виконуються без фермат, окрім останньої. В цьому місці Мануся проводить рукою по обличчю Генріха, і увага диригента повинна бути сфокусована на мізансцені. В даному номері розмір 4\4, темп *Andante mosso*, що дозволяє йти «на 4». Важливо вивести на перший план солюючий інструмент – кларнет, а акомпанемент контролювати на нюансі *p*.

Шостий номер (I дія, №5 «Зустріч Массіно і Манусі», однак відтворюється лише вступ – соло флейти). Це є коротка мізансцена, що зображує страждання Массіно, тому що на сцені лише він. Артист виконує не класичні пластичні рухи, що розбавляються обертами фуєте. Соло флейти

¹² З'являється певний дисонанс щодо розкриття образів, адже в партії оркестру звучить лейтмотив Массіно, а на сцені Мануся і Генріх.

виписане на *ad libitum* і четвертні тривалості мають фермати. Тривалість кожної з них необхідно обговорити із солістом та балетмейстером, оскільки це не класичний хореографічний рисунок, а пластичні рухи, кожен з яких демонструє певну емоцію. Диригування фермат виконувати за принципом, окресленим в книзі «Основи техніки диригування» М. Колесси [23].

Сьомий номер (І дія, №8 «Мізансцена і адажіо Массіно та Манусі) – розлогий та драматичний номер, що поєднує одночасно па-де-де (Мануся та Генріх), па-де-труа (виходить Массіно) та па-де-катр (додається Сойка). Розмір 6\8, а темп *Andante mosso*, але багатоплановість мізансцени потребує дроблення долей і диригування «на 6». Тоді кожен рух солістів балету буде співпадати із окремим диригентським жестом. І оркестр, і танцівники потребують чіткої схеми, виразної першої та четвертої долі в сторону (всі інші долі можна диригувати меншим жестом). На закінчення кожної фрази припадає фіксація конкретної пози, тому можна зробити невелике заповільнення темпу. Однак, перед замахом до наступної теми потрібно тримати візуальний контакт із солістами, щоби підготувати їх до наступних рухів. Потрібно слідкувати не лише за стопами, а й за мізансценою: мімікою, пластикою, рухами рук та акторською грою солістів, оскільки партнери змінюються місцями, вони рухаються по сцені та кожен має невеликі сольні епізоди.

Труднощі в даному номері можуть виникнути в кульмінаційний момент – Мануся вбиває Сойку. Оркестр потрібно «зняти» чітко в першу долю на восьму тривалість коротким та гострим жестом вниз, а відбиття зафіксувати вгору. В момент тиші балерина падає на сцену: після падіння диригент має відразу зреагувати і дати активний, великий замах донизу, щоб оркестр вступив на 2 до. Будь які інші рухи або ж невпевненість можуть спровокувати оркестрантів вступити невчасно. Тому диригент має бути дуже точним, увага лише на сцену.

Коли Массіно страждає над тілом Сойки, він не виконує хореографічних рисунків, диригент може дозволити собі помузикувати: по фразі «піти вперед» і «відступити назад».

Восьмий номер (III дія, №42 «Сцена з Калікою») – па-де-де Манусі з Генріхом, згодом з'являється Зігмунд. Розмір 4/4, темп Росо річ *animato*, диригується «на чотири». Від диригента потребується плавний, широкий, горизонтальний жест, адже тема звучить у віолончелей. Коли переходить до тромбонів – потрібно змінити характер і показати гострішу та виразнішу точку, а від неї відбиття. Вихід солістів відбувається при вимкненому світлі, тому в момент першої долі вони стають в позу, а з другої починають па. Підтримки, стрибки та піруети відбуваються на авансцені перед закритою кулісою, в той час як змінюються декорації. Переходи між розділами необхідно робити без будь-яких темпових змін. Принцип диригування ідентичний, як і в інших ансамблевих сценах.

Дев'ятий номер (I дія, №9 «Непрохані гості») розпочинається із невеликого сольного епізоду Зігмунда у розмірі 3/4, де він виконує три піруети і гран жете. Його принцип зберігається: відштовхування на третю долю, стрибок (або ж обертання) на першу, а приземлення на другу. Диригент повинен контролювати синхронність.

Із змінним розміром (4\4) з'являється Генріх і між чоловіками виникає мізансцена бійки, яка переходить у па-де-де із кордебалетом. Обидва солісти стають в позу на четверту долю (оскільки тема починаються із затакту), а з першої долі починають синхронні жете із підкиданням по два рази лівої та правої ноги. До закінченню номеру мізансцена без хореографічних рисунків, що не повинно викликати в диригента труднощів.

Десятий номер (I дія, №10 «Генріх і Мануся») – на сцені Зігмунд із коханкою та кордебалет. Розмір 3\4, в характері *Alla mazurka*, потрібно диригувати «на 3», через синкопу і стрибок на першу долю однаково виразним жестом потрібно показувати і другу долю в сторону. Всі виконують синхронні рухи, тож диригенту потрібно лише тримати темп та слідкувати за стопами. З

появою Манусі та Генріха в центрі уваги тримати дві пари. Закінчується номер також на другій долі, до якої потрібно дати чіткий і великий аффтакт, щоб всі артисти зафіксували свої фінальні пози.

Наступний розвиток музичного матеріалу характеризується змінним розміром, але артисти виконують мізансцену без хореографії. Складнощі може викликати такт-зв'язка до появи нової теми. На пасажі гобоя на сцені з'являється Сойка і робить 12 швидких кроків. Диригент повинен їх порахувати і тримати фермату на останньому звуці до тих пір, поки балерина не стане в другу позицію, адже з такої пози вона починатиме свій сольний епізод. Легке виставлення правої ноги в сторону є знаком, щоб балерина готова і очікує на замахи в темпі. Сольний епізод Сойки дуже короткий, тож після його закінчення всі артисти балету потребують великий і чіткий замах до наступного епізоду, який проводиться у швидшому темпі. Закінчення сцени – це кордабалетні мізансцени із сольними віртуозними вставками Зігмунда і його коханки. Останній звук диригенту необхідно тримати на ферматі до тих пір, поки артисти не залишать сцену.

Одинадцятий, дванадцятий та тринадцятий номери (І дія, №14 «Сцена біля вбитої Сойки, №15 «Втеча Манусі із Генріхом» та №16 «Прокляття старого Лісничого») – це сцена всіх солістів, па-де-де переходить у па-де труа. Обидва номери будується на вже знайомих сценах, перехід між ними має бути в темпі та без жодних фермат. Сойка із Манусею виконують синхронні рухи по діагональній лінії, тож диригент повинен слідкувати за стопами їх обох та рівно тримати темп. Підтримки Манусі з Генріхом не викликають труднощів, як і сольні епізоди кожного з героїв, лише необхідно пам'ятати про принцип відштовхування і приземлення.

У тринадцятому номері між Генріхом та Зігмундом зчиняється бійка, де власник клубу розпусти вбиває свого суперника. Під час тріольної фактури Мануса біжить до тіла свого партнера: на одну тріоль припадає два її кроки. Диригент зобов'язаний вимагати від оркестру чіткої, артикульованої та маркованої гри, щоб солістка на тріоль могла накласти дуоль в своїх ногах.

Вона має дуже добре чути пульс музики, оскільки її біг по діагоналі є підготовкою до стрибку. Мелодична лінія є синкопованою і в розмірі 4\4 з'являється на другу долю, вона йде за фразою і відштовхування перед стрибком робить від сильної долі, щоб на слабу (на початок мелодичної лінії) «приземлитися» в руки Зігмунду. Цей момент потрібно диригенту врахувати як виняток.

Враховуючи драматургію та сюжетний розвиток подій, до наступного номеру потрібно витримати довгу драматичну паузу. Мануся плаче над тілом Генріха, а ззаду на панорамі з'являється Сойка: своїми рухами рук вона імітує тріпотіння крил. Солістка її помічає не відразу – вона помалу піднімається, підбігає до птахи і простягає їй руку. Цей рух має бути знаком для диригента. Він повинен уважно слідкувати за сценічною дією, підтримувати візуальний контакт із солісткою та в момент простягання руки дати замах.

Чотирнадцятий номер (II дія, №28 «Купець і Мануся»). Спочатку Мануся виконує пластичні не класичні рухи, однак у такті із виписаною ферматою диригент має дочекатися, поки вона сяде на стільчик, щоб продовжити свою мізансцену. Це сольний епізод Манусі, що з появою Зігмунда переходить в швидке та активне па-де-де. Диригент йде «на чотири», з появою розміру 6\8 – «на два», однак потрібно зберігати чітку вертикаль. Найскладнішим місцем є підтримка тривалістю у три такти, підготовка до якої займає цілий такт: балерина відштовхується після першої долі, «падає» на руки партнера, і в першу долю вони фіксують позу. Сходження відбувається синхронно також в першу долю. Оскільки пульсація виписана восьмими тривалостями, а сповнену хроматизмами мелодичну лінію веде фагот (що виконується на одному диханні) – може бути тенденція до прискорення або сповільнення, оскільки це складне місце для виконання. Попри динаміку *p* диригенту потрібно два жести робити однаково виразними та внутрішнім «диханням» тримати пульс.

П'ятнадцятий номер виконується Манусею та Массіно під аудіозапис пісні А. Кос-Анатольського та слова І. Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня».

Шістнадцятий номер (II дія, №19 «Апаш і його коханка») – це танго на столі, що виконується солістами кордебалету. Завдання диригент – рівно тримати темп, в розмірі 2\4 йти «на швидке 4» з прихованими слабкими долями.

Сімнадцятий, вісімнадцятий та дев'ятнадцятий номери (II дія, №21 «Вихід Зігмунда, Генріха і Манусі», №22 «Сцена Манусі і Генріха» №23 «Мануся і Апаш»¹³) – як і в оригінальному клавірі слідує attacca. Це сольний епізод Манусі та Зігмунда, а також їхній танець на столі із кордебалетом. Диригенту слід орієнтуватися саме за масовими рухами, оскільки вони на авансцені, в той час як солісти – на панорамі.

Останній номер – це повторення танго, солісти вже на авансцені. Технічно складних місць для диригента не спостерігається. Лише в останньому такті номеру зробити велику паузу перед останнім акордом на другу долю (в схемі «на 4» – це третя доля): Манусю чоловіча група «викидає» на стіл, що розташований в панорі. Вона має впасти на руки Зігмунда. Знаком для диригента є рух, коли вона обіймає його за шию, виставляє ногу вперед і підгинає коліно. Потрібно дати великий замах вниз (попри те, що це відносно-сильна доля, яка мала би виконуватися жестом в сторону) із гострим відбиттям, щоб прозвучала акцентована восьма тривалість.

Двадцятий номер (III дія, №40 «Виступ артистів кабаре») – це па-де-де Поліцієнта і коханки Зігмунда. В даній версії постановки хореографія виконується під запис фортепіано.

Двадцять перший номер (II дія «П'яний розгул і канкан») – це кордебалетна сцена із солістами, Поліцієнт заарештовує Зігмунда. Труднощі може викликати лише перехід із вступу на основну частину – з розміру 4\4 на 2\2 в темпі Moderato. З точки зору схеми, диригент спочатку має йти «на 4», із зміною розміру «на 2». Оскільки нема ніяких темпових зрушень, то під час переходу четвертна тривалість буде дорівнювати половинній. Отже, диригент змінює лише схему, а пульс залишається рівним. Але перед зміною сітки

¹³ Варто пам'ятати, що система лейтмотивів в новій постановці «не працює» і Генріх по сюжету вже вбили.

потрібно дати великий і виразний замах, дихати теж рівно, однак імпульс повинен бути більший і чіткіший, в характері даної теми. Заповільнення темпу можна зробити лише вкінці номеру, як і позначає композитор – *Meno mosso*, але тримати до кінця вже однаково рівно. На сцені залишаються Мануся і Поліціант, вони йдуть по діагоналі за кулісу. В партії оркестру четвертні тривалості, тому їхня хода складається із одного па (на першу долю) та двох па (на другу долю). Тому, свідоме заповільнення в даному номері категорично недопустиме.

Двадцять другий номер (I дія, №11 «Мануся, Генріх і Массіно») – сольний номер Массіно на авансцені, в середній частинці як спогад хлопця з'являється Сойка за прозорою кулісою. Солісти виконують класичні па, стрибки, присідання та піруети, що вимагає від диригента тримання точного темпу. Якщо пам'ятати всі вище описані аспекти диригування балетними сольними епізодами, то труднощів не виникне.

Двадцять третій-двадцять п'ятий номери (II дія №17-18 «Вступ і канкан», №20 «Вихід танцівниць і канкан») являють собою па-де-катр Поліціанта, Манусі та двох наложниця. Музика номерів будується на вже знайомих темах, солісти виконують сучасну хореографію. Тож завдання диригента – слідкувати за стопами, щоб всі встигали і рівно тримати темп. Замах до останнього акорду дати в той момент, коли завіса з'їдеться і повністю закриє сцену.

Друга дія за тривалістю є значно коротшою, ніж перша, а також містить багато кордебалетних сцен та повторюваних номерів. Починається як і перша: із дзвонів годинника. На авансцені розгублений Массіно.

Двадцять шостий номер (I дія, №2 «Ранок в лісі») – па-де-де Манусі та Сойки. Оскільки номер повторюється, диригент в розмірі 12/8 знову іде «на чотири». На 7 долі другого такту з'являється Мануся. Диригенту потрібно пропрацювати на репетиції момент із флейтою, оскільки в даного інструмента трель. По мізансцені солістка ніби прислухається і завмирає, що потребує фермати. Отже, є два варіанти вирішення проблеми: диригент затримує на

фермату свою четверту долю (в оркестру 10-12 доля), а флейта в цей час трелює до тих пір поки, диригент не дасть новий замах. Або флейта виконує трель рівно на 3 вісімки, а далі за рукою диригента витримує «чистий» звук на ферматі. Цей момент необхідно обговорити перед початком роботи над постановкою.

Двадцять сьомий номер (IV дія, №42 «Сцена з калікою») – коротке паде-де Манусі і Массіно, однак вони не взаємодіють між собою. Солісти на авансцені, тому диригенту не складе труднощів слідкувати за стопами. Після різкого акорду *es-moll* із правої куліси з'являється Купець і стає в позу, яку фіксує протягом двох долей. Диригенту треба дуже уважно прослідкувати на його відштовхуванням, щоб воно припало синхронно із четвертою долею. Решта номеру будується на сучасній хореографії, тому не викликає особливих труднощів стосовно техніки диригування.

Двадцять восьмий-тридцятий номери (IV дія, №51 «Полька» - II дія, №27 «Купець і циганка» - №16 «Загальний танець») – це кордебалетні масові сцени, які містять елементи народних танців. Завдання диригента – рівно тримати темп, стишувати по балансу мідні духові інструменти, а також слідкувати за мізасценою. Вихід циганки супроводжується соло-скрипки, що будується на пасажах і ферматах. Оскільки її поява не складається із хореографічного рисунку, а скрипаль виконує соло сам, йому можна дозволити свободу викладу, але контролювати всі фермати і переводити їх легким і невеликим жестом. Хореографія Манусі теж будується на народних елементах, однак вкінці свого соло вона робить 4 оберти фуєте, і має зійти з осі на другу долю. Оскільки останній її оберт відбувається без відштовхування, вона приземлюється і «падає» на руки відразу Купцю. Тож, закінчення частини номеру не потребує додаткової фермати або ж цезури, оскільки солістка все прораховує в темпі. В масових сценах диригенту нема потреби виділяти кожен першу долю або ж використовувати ділення, оскільки оркестр і балетна трупа вже «заведені» в темпі, тож можна використовувати менший жест. Кода останнього номеру будується на складних підтримках

Манюсі Купцем та чоловічим кордебалетом, тож диригенту потрібно пам'ятати про вище описані принципи диригування таких місць.

Тридцятий номер (I дія, №13 «Фатальний постріл») – соло Манусі на авансцені, що будується на віртуозних стрибках, тому вся виписана композитором агогіка нівелюється, оскільки вона зіб'є балерину. Розмір 6\8 у темпі *Agitato* потрібно диригувати «на два», однак через метро-ритм шістнадцятими тривалостями, диригент повинен чути пульс дрібнішими тривалостями, і йти по цих групах. Однак, за балансом фактура не повинна звучати голосніше теми, тому струнну групу треба просити грати на нюансі *f* і використовувати глибокий жест перед собою. В кожному афтакті має відчуватися шість шістнадцятих тривалостей, в жодному разі другою долею не можна підганяти темп.

Тридцять перший-тридцять другий номери (I дія, №8 «Мізансцена і адажіо Массіно та Манусі та III дія, №34 «Сцена нападу») виступає па-де-де Манусі та Юнака. Номер повторюється, тож диригенту слід рівно тримати темп, чітко дотримуватися сітку «на 6», досягнути від струнної групи нюансу *p*, наспівного звуку, одночасної та беззвучної зміни смичка. Пам'ятати, що в солістів на кожен такт припадає шість рухів, тож для них важливо тримати рівний темп та глибше виділяти першу долю.

Тридцять третій-тридцять п'ятий номер (III дія: №31 «Сцена в таборі хунхузів», №30 «Вступ до III дії», №34 «Сцена нападу») – кордебалетні сцени, де головною фігурою є Імператор, однак він досить мало рухається. Спочатку соло жіночої групи, потім – чоловічої. Оскільки музична мова побудована на східній традиції, тож їхня хореографія теж не класична. Завдання диригента – рівно тримати темп та слідкувати за синхронністю стоп кожного артиста. Цей епізод не викликає жодних труднощів в диригуванні.

Тридцять шостий номер виконується Манусею сольо під аудіозапис пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня».

Тридцять сьомий номер (II дія, №28 «Купець і Мануся») – повторення музичного матеріалу. Спочатку дівчина страждає над тілом Юнака, сольо

стає із па на арабеск та фіксує позу. В другій частині номеру з'являється Сойка, тож обидві солістки виконують свої рухи синхронно, диригент лише слідкує за віштовхуванням і приземленням.

Тридцять восьмий номер (IV дія, №48 «Вступ до IV дії») – продовження па-де-де Манусі і Сойки. Принцип диригування залишається. Повторюється музичний матеріал з №30 (за оригінальним клавіром – №13). Диригенту повторити вище описаний принцип диригування даного матеріалу.

Тридцять дев'ятий номер (IV дія, №50 «Вступ і карнавальний вальс») є точним повторенням першого, однак замість Массіно серед натовпу Манюся. Згодом з'являється Сойка, яка веде хлопця до своєї коханої.

Сороковий номер (IV дія, №55 «Щаслива зустріч») – заключне адажіо Манусі та Массіно. Повторюється лейтмотив кохання у темпі *Largamente*, що потрібно диригувати «на шість», однак дещо стриманіше, ніж всі попередні рази. Складних місць не спостерігається, але важливо до останнього акорду тримати оркестр в тонусі і не робити жодних заповільнень. Останній акорд тримати на ферматі і зняти в той момент, коли куліса закриється.

Отже, постановка оновленого балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського Київським муніципальним академічним театром опери та балету містить сорок номерів (замість 55), деякі з них повторюються. Як ми можемо спостерігати, драматургія початкового задуму і система лейтмотивів повністю рушиться через новопрочитання.

В аналізі більше уваги було приділено саме на першу дію, адже певні технічні труднощі зустрічаються саме там. З подальшим повторенням або ж хореографічного рисунку, або ж музичного матеріалу принципи диригування залишаються сталими. Диригенту необхідно пам'ятати перш за все про пульс і рівний темп, уважно слідкувати за стопами солістів і у форс-мажорних ситуаціях негайно реагувати, роблячи фермату, прискорення або ж навпаки заповільнення. Для диригента-початківця в жанрі балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського стане хорошим прикладом, щоб навчитися акомпанувати «під ногу».

ВИСНОВКИ

Одним із найдавніших видів театрального мистецтва є танець. Він проявляється у найрізноманітніших обрисах та існує у всіх культурах світу. З плином часу, танець розвивався і трансформувався до своїх досконалих форм. Найпопулярнішим видом танцю є балет (іт. *ballo* – танець, *ballare* – танцювати, *balletti* – танцювальна пісня). Це синтетичний вид сценічного мистецтва, в якому зміст розкривається за допомогою синтезу танцю, музики і пантоміми. Цей жанр існує та розвивається в світі вже понад 400 років. Він зародився в Італії в XVI столітті в добу Ренесансу та опирався на народну творчість.

Реформа балетних костюмів, та й загалом епоха Романтизму спровокувала пошуки та звернення професійних композиторів до жанру балету. Оскільки вже не було обмежень у рухах, позах і темпах виконання, музичні форми ставали вільнішими, а засоби музичної виразності сприяли зображенню образів.

Рухи танцівників поділяються та три основні групи: присідання (*battement, plie, grand plie*), підстрибування (*assemblé, cabriole, elevation, entrechat, jete*) та обертання (*pirouette, fouetté*). Всі рухи виконуються в п'яти основних позиціях ніг та трьох позиціях рук, а також в чотирьох основних позах всього тіла: *a la seconde* (алясгон), *arabesque* (арабеск), *attitude* (амтитюд), *ecarte* (екарте).

Жанр балету має номерну структуру, де кожен номер є окремою завершеною музичною формою. Переважно, балет починається із увертюри або короткого вступу, де звучать основні теми твору. Композитори у співпраці з лібретистами працювали над створенням сюжету, хід якого розгортався в межах визначених танцювальних форм, а саме: па-д'аксьон, па-де-де, па-де-труа, па-де-катр, гранд па.

Український національний балет своїми коренями сягає обрядових танців. Найдавнішою формою танцю в українській календарно-побутовій і

родинно-обрядовій традиції є хоровод. Учасники беруться за руки, а також схрещують їх поперед чи позаду себе або кладуть на талії партнерів. Вони співають пісень та виконують певні рухи, що підпорядковуються драматичній дії співаного тексту. Хороводи побудовані на танцювальних ритмах і складаються з ходу, бігу, зміни місць, переходів від одного партнера до іншого тощо. Їх заводили в обрядах весняного циклу, на Івана Купала, під час жнив та в різдвяно-новорічний період. Серед родинно-побутових звичаїв багатим на танцювальні традиції є обряд весілля. Нині на території України обрядові танці майже вийшли з ужитку.

Український народний танець еволюціонував протягом століть і нині виявляє автентичність, високу естетичну форму, духовну глибину і самобутність національної культури. В ньому віддзеркалювалися притаманні риси народу: героїзм, гумор, бадьорість, чутливість, старанність, витривалість, відданість, радість. Народ прагнув засобами музики, танцю і театралізованої дії відображувати характерні явища із свого побуту. Танкові ігри «Коструб», «Король», «Воротар», «Коза», «Маланка» та інші виконувалися вже на сцені, для них були характерними велика кількість масок, костюмів, стихій, символів тощо. У суспільному житті українців побутувало декілька танців, які будувалися на поєднанні пантоміми і віртуозних рухах. Серед них: «Метелиця», «Роман», «Кравчик», «Шевчик», «Козлик»; в карпатському регіоні – «Коломийка», «Аркан», «Кошичок».

Скарбниця української танцювальної культури збагатилася в час становлення козацької доби (XVI – перша половина XVII століття). У Запорізькій Січі танці слугували демонстрацією військової вправності та фізичної підготовки. Козаки виражали силу, сміливість, свободу, героїзм, патріотизм і любов до рідної землі. Найдинамічнішим і найвиразнішим танцем є бойовий «Гопак» (первісна назва – «Козак»). Виконавці імітували бойові рухи: стрибки, перекиди, швидкі і різкі повороти, удари ногами, блокування, контратаки. Популярними чоловічими танцями також були «Козачок»,

«Гонта», «Запорожець», «Гайдук», а розважальними – «Повзунець», «Заверюха».

Зародження класичного балетного мистецтва в Україні відбувається на іноземних традиціях і пов'язані з появою театрів. Перші професійні балетні спектаклі були представлені публіці 1780 року в міському театрі Харкова. Балетна труппа під керівництвом П. Іваницького, що складалася із 20 осіб, виконувала повноцінні дивертисменти – концертні номери, які складали розважальну програму і ставилися як доповнення до основної вистави. Окрім того, багаті дворяни наймали за великі гроші закордонних диригентів, хореографів, режисерів. Таким чином почали формуватися оркестри, хори та балетні труппи із кріпаків та селян. Найкраща була у поміщика Дмитра Ширая на Чернігівщині, яка налічувала 40 артистів. Ця балетна труппа у 1801 році здійснила першу в Україні триактну повноцінну балетну виставу – «Венера і Адоніс» на музику Дж. Блоу.

Справжній розквіт класичного професійного балету настав від першої половини XIX століття. До Києва приїжджали на гастролі відомі європейські труппи. Найпотужнішою і найпрестижнішою на цей час стала варшавська балетна школа, яка вийшла на один рівень із французькою. Варшавський хореограф Моріс Піон сім років працював в Україні. Він «привіз із собою» всі постановки варшавського театру, однак переробив їх на український манер: додав фольклорні мелодії в оркестрування, вокально-хорові вставки та ввів народні танці. Паралельно, в Одесі працює німецький балетмейстер і педагог Альберт Цорн, а в Київському театрі балетна труппа під керівництвом австралійського балетмейстера А. Опфермана здійснила постановки найвідоміших французьких балетів.

Вже з початку XX століття в Україні активно розвивається балетна педагогіка, відкриваються школи класичної хореографії, а також започатковуються перші балетні труппи при театрах Львова, Києва та Харкова. Становлення українського національного балету пов'язане із спробами синтезу класичної європейської драматургії, фольклору та модерних засобів

виразності. Вагомий внесок у розвиток жанру зробили хореографи та балетмейстери: Оксана Суховерська, Сергій Лифар, Василь Верховинець, Роберт Баланотті.

Український національний балет вже на початковій стадії свого розвитку базувався на європейських класичних принципах драматургії. В його основі був синтез трьох сфер музичної виразності: сюжетно-програмної, пантомімно-драматичної і танцювальної, тож все більше число композиторів долучалося до створення національних шедеврів у цьому жанрі. Першим національним балетом в історії української музики є «Ягелло» Михайла Вериківського, написаний протягом 1924-1926 років. Переломним етапом у розвитку та становленні національного балету було створення «Лілеї» Костянтина Данькевича на лібрето В. Чаговця. Традиції жанри продовжилися у творчих пошуках Михайла Скорульського («Лісова пісня»), Вадима Гомоляки («Запорожці», «Сорочинський ярмарок», «Чорне золото», «Оксана», «Либідь», «За двома зайцями»), Романа Сімовича («Сопілка Довбуша»). Творцем балету нового типу став Євген Станкович. Його вишукала композиторська техніка, поліфонічна фактура і переважання напряму неофольклоризму роблять музику своєрідною. Він є автором п'яти балетів: «Княгиня Ольга», «Майська ніч», «Ніч перед Різдвом», «Вікінги» та «Володар Борисфену».

Величезний вплив на становлення українського національного балету мав Анатолій Кос-Анатольський. На межі 1950-х років композитор отримує замовлення від Львівського театру опери та балету імені І. Франка, тож відразу починає роботу над своїм першим балетом «Хустка Довбуша» на лібрето П. Ковинєва, прем'єра якого відбулася у березні 1951 року під батудою Ярослава Воцака. Свій другий балет «Сойчине крило» Анатолій Кос-Анатольський написав у 1956 році за мотивами однойменної новели Івана Франка. На жаль, вистава протрималася в репертуарі театру лише два роки, тому що сюжет не передбачав прославлення подвигів радянського союзу. Всі прояви української національної культури були заборонені тогочасною владою. Тож, балет

«забувся» на 67 років. «Орися» – третій, і останній балет А. Кос-Анатольського, написаний у 1964 році на лібрето О. Гериновича. Продиригував прем'єрою Юрій Луців, постановник-балетмейстер – М. Заславський, художник – О. Сальман.

Анатолій Кос-Анатольський написав балет «Сойчине крило» за мотивами однойменної новели Івана Франка на замовлення Львівського театру опери та балету імені І. Франка на честь 100-річчя від дня народження Каменяра. Прем'єра відбулася 8 грудня 1956 року під керівництвом диригента Ярослава Воцака, балетмейстера Миколи Трегубова та художника Олександра Сальмана. Головні партії виконали провідні артисти балету: Н. Слободян (Манюся) та О. Поспелов (Массіно).

Композиційно, балет складається із IV дій та VII картин. Події I дії (I картина) відбуваються в густому карпатському лісі, де тихо і відлюдно живуть старий Лісничий та його дочка Манюся. Вона має нареченого – натхненного поета Массіно. Поблизу будинку пурхає Сойка, яка є для молодого пари символом кохання. Олександр Геринович дуже детально попрацював над лібрето: значно спростив філософський задум І. Франка і від оригіналу передав лише сюжетну основу. Він переробив психологічну новелу на захопливу пригодницьку повість. Анатолій Кос-Анатольський за допомогою музичної мови зобразив загальну атмосферу подій та розкрив характери персонажів. Окремі номери балету досить поверхневі в сюжетному плані і спрямовані виключно на масову хореографію. Такий прийом робить драматургію дуже строкатою і різнобарвною. Варто зазначити, що музична мова балету заснована на інтонаціях народного мелосу, наповнена поетикою та ліризмом. Важливим формотворчим фактором драматургії є лейтмотиви. Загалом, балет має номерну структуру та містить 55 номерів, які мають свої назви, що вказують на появу того чи іншого героя і його дію.

23 грудня 2023 року у Київському академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва відбулася прем'єра оновленого балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського. Автором оновленого лібрето за мотивами однойменної

новели Івана Франка став сучасний український балетмейстер Георгій Ковтун, який паралельно працював над хореографічним втіленням вистави. Диригентом-постановником став Василь Василенко – продовжував диригентської школи Миколи Колесси. Він же ж і зробив нову музичну редакцію балету. Нова редакція балету «Сойчине крило» значно відрізняється від оригінального клавіру: скорочено кількість дій (з 4 до 2) та номерів (з 55 до 40), замінено персонажів. Повністю зберігається музичний матеріал, проте він насичений новими сюжетними лініями, які не мають зв'язку із оригінальним задумом. Головна ідея сюжету залишається без змін – зображується цілюща сила кохання та повернення людини до своєї сутності. В. Василенко та Г. Ковтун поміняли номери місцями, порушивши таким чином структуру балету. Система лейтмотивів втратила свою «силу» і вже не виступає об'єднуючим фактором музичної драматургії.

Диригування балетом є складною формою музичного супроводу, яка вимагає від диригента не лише майстерного володіння музичним матеріалом, а й глибокого розуміння хореографії та фізичних можливостей балетної трупі. У цьому жанрі диригенту доводиться працювати як акомпаніатору під ногу, адже він змушений постійно слідкувати за стопами танцівників, коригувати темп, динаміку та акценти відповідно до їхнього виконання, «дихати» разом із артистами та «проживати» їхні образи. Ще одним критично важливим завданням є узгодження темпів із артистами балету і їх дотримання з обох сторін, адже від цього залежить не лише технічна якість виконання, але й синхронність музики з хореографією, що створює єдину художню цілісність номера. Під час самої вистави диригент балету повинен бути гнучким і швидко адаптуватися до змін, тобто, виконувати роль так званого «невидимого партнера» для артистів. Стрибок, крок, підтримка або ж поза може виглядати для глядача легко, але потребувати при цьому додаткової підготовки в музиці, щоб забезпечити танцівникові точність і комфортність для виконання складного руху. Часовий проміжок кожного такту співвідноситься з певними хореографічними елементами. Для прикладу, одна чверть в такті може

відповідати двом рухам танцівника. Це означає, що диригенту необхідно чітко розуміти структуру танцю та відчувати його ритмічні й пластичні особливості. Окрім того, необхідно зрозуміти, що фразування в балеті тісно пов'язане з фізичними рухами танцівника: кожна музична фраза має «вкладатися в ноги», тобто – відповідати ритміці й темпу рухів.

Під час диригування балетом «Сойчине крило» диригенту слід слідкувати за стопами артистів, чітко тримати пульс та добре знати мізансцену. Виходи артистів та закінчення номеру мають бути обговорені із балетмейстером-постановником, оскільки солісти можуть потребувати більше часу, щоб стати в позу, приземлитися після стрибка або зійти з осі після обертання.

Загалом, при диригуванні даного балету диригенту необхідно запам'ятати декілька основних принципів: відштовхування від паркету відбувається на слабу долю, а приземлення – на сильну, або після сильної та має співпасти із відбиттям. Музика Анатолія Кос-Анатольського не містить технічно складних місць, тож диригенту необхідно диригувати все рівно, без жодних прискорень чи заповільнень, а також добре знати всі мізансцени, слідкувати за виходами солістів, щоб давати чіткі замаху у відповідний момент.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського. Буклет. Київський академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва, 2023.
2. *Анатоль Кос-Анатольський у спогадах сучасників: Художньо-публіцистичне видання* / [упор. і ред. Тарас Дубровний]. Львів: Аз-Арт, 2009. 136 с.
3. Асадчева Т. «Сойчине крило» повертається. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/92926/> (дата звернення 24.03.2025).
4. Балет. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-41211> (дата звернення 21.09.2024).
5. Бурачинська Л. Вступне слово до книги «Українська жінка в хореографії» М. Пастернакової. Накладом Союзу Українок Канади з Фундації ім. Наталії Кобринської, Вінніпег, Едмонтон. 1963. С. 13-15
6. Василько В. *Микола Садовський та його театр*. К.: Мистецтво, 1962. 164 с.
7. Верховинець В. *Теорія українського народного танцю* [вступ. ст. і заг. ред. Я. В. Верховинця]. 5-е вид. доп. Київ: Музична Україна, 1990. 149 с.
8. Верховинець В. *Теорія українського народного танка*. [худ. Колос]. Київ: Шлях, 1919. 45 с.
9. Верховинець Я. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця. *Народна творчість та етнографія*. №1. 1992. С. 40-46.
10. Волинський Й. *Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. Нарис про життя і творчість*. К.: Мистецтво, 1965. 75 с.
11. Гнатишин О. *Анатоль Кос-Анатольський: Життя і творчість у документах і матеріалах*. Львів, 2009. 352 с.
12. Горбатова Н. *Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30 роки XX століття)* : автореф. дис. ... канд. істор. наук :17.00.01. Київ, 2004. – 20 с.

13. Загайкевич М. *Українська балетна музика*. Київ : Наук. думка, 1969. – 229 с.
14. Зарецька І. Історія зародження та створення українського класичного балету. *Збірник наукових праць. Педагогічні науки*. Херсон: Видавництво ХДУ, 2011. Випуск 58. Частина 2. С. 48-51.
15. Захарчук Н. *Словник хореографічних термінів: навч.-метод. посіб.* Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 27 с.
16. Захарчук Н. Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. К.: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 218 – 226.
17. *Історія української музики: в 6 томах* / ред. Н. М. Рожкова. К.: Наукова думка, 1992. Т. 4 (1917-1941). 615 с.
18. Кияновська Л. *Галицька музична культура XIX – XX ст.* Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.
19. Кияновська Л. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX –XX ст.* Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
20. Класичний танець – основа балетної вистави. *Бесіди про мистецтво*. URL: <http://arts.cx.ua/talking/4-9/53.php> (дата звернення 11.10.2024).
21. Книг І. *Дива душа народу: До ювілею українського танку*. Канада, Вінніпег, 1966. 79 с.
22. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови [монографія]*. Львів: НТШ, 2000. 286 с.
23. Колесса М. *Основи техніки диригування*. Київ: Музична Україна, 1973. 100 с.
24. Конончук В. Танцювальні жанри в творчості А. Кос-Анатольського (фокстрот, румба, твіст, чарльстон). *Молоде музикознавство: Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка*. 2002. Вип. 7. С. 52-56.
25. Корній Л. Українська музична культура. Погляд крізь віки. *Музична Україна*, 2014. 592 с.

26. Крусь О. *Історія української музики від витоків до середини XIX століття*: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: Надстир'я, 1999. 138 с.
27. Крусь О. *Історія української музики другої половини XIX століття*: Навчальний посібник. Рівне: НУВГП, 2014. 225 с.
28. Крусь О. *Історія української музики XX століття*: Навчально-методичний посібник. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.
29. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник / уклад. О. П. Колосок. К.: ДАКККиМ, 2008. 116 с.
30. Маркевич Л. *Еволюція українського класичного балету: від витоків до XXI століття*. URL: <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/4300/1/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%20%D0%9B.%D0%90.pdf> (дата звернення 02.12.2024).
31. Мельник-Гнатишин О. Архів А. Кос-Анатольського у світлі завдань музичного джерелознавства. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 1999. Вип. №2 (3). С. 71-75.
32. Настюк О. *Творчість українських композиторів у генезі національного балетного театру*. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/04/Tvorchist-ukrainskykh-kompozytoriv-u-genezi-natsionalnoho-baletnoho-teatru.pdf> (дата звернення 22.11.2024).
33. Павлишин С. Музика XX століття у синтезі мистецтв. *Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. С. Павлишин*. Львів, 2000. С. 36–50.
34. Павлишин С. *Музика XX століття*. Львів: БаК, 2005. 232 с.
35. Павлишин С. *Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики*. К.: Муз. Україна, 1976. 66 с.
36. Паламарчук О. З історії Львівського оперного театру. *Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 92-101.

37. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776 – 2001). Львів, 2007. 448 с.
38. Пастернакова М. *Українська жінка в хореографії*. Накладом Союзу Українок Канади з Фундації ім. Наталії Кобринської, Вінніпег, Едмонтон – 1963. 216 с.
39. Перевозник Т. *Життя – це танець, танець – це життя*. URL: <https://library.khntusg.com.ua/virskiy> (дата звернення 30.09.2024).
40. *Питання диригентської майстерності* /Упор. М. Канерштейн. Київ: Муз. Україна, 1980.
41. Ревуцький В. *В орбіті світового театру*. Київ, Харків–Нью-Йорк, 1995. – 243 с.
42. Рой Є. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*, 2019. Вип. 40. – С. 66-74.
43. Семенова Н. Феномен української національної балетної вистави в контексті європейської хореографічної культури. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій: матер. всеукр. наук.-практ. конф.* (Київ, 21–22 квітня 2017 р.). Київ, 2017. С. 94–98.
44. Словник балетних термінів (частина 1). URL: <https://plierukr.wordpress.com/2018/12/06/> (дата звернення 14.10.2024).
45. Станішевський Ю. *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Муз. Україна, 2003. 440 с.
46. Станішевський Ю. *Український радянський балет*. К.: Мистецтво, 1963. 177 с.
47. Станішевський Ю. *Хореографічне мистецтво*. Київ: Рад. Школа, 1969. 127 с.
48. Старовицька С. *Український внесок у світовий балет: імена, постановки Вірського і балетна пачка*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30230911.html> (дата звернення 06.12.2024).

49. Таранцева О. В. М. Верховинець – один із основоположників української національної культури засобами народної хореографії на межі XIX-XX століття. *Педагогічні науки*. URL: http://www.ps.stateuniversity.ks.ua/eng/file/issue_82/part_2/8.pdf (дата звернення 17.10.2024).
50. Тарасенко Л. *Танок завдовжки в життя*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/tanok-zavdovzhky-v-zhyttya> (дата звернення 20.09.2024).
51. Татаренко М. Співпраця режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. №32. – 2025. С. 100-106.
52. Тема: класичний танець. URL: <https://jewelart.com.ua/wp-content/uploads/01.11.2021.pdf> (дата звернення 11.10.2024).
53. Терещенко А. *Анатолій Кос-Анатольський*. К.: Муз. Україна, 1986. 80 с.
54. Терещенко А. *Львівський театр опери та балету імені Івана Франка*. К.: Муз. Україна, 1989. 208 с.
55. Туркевич В. *Хореографічне мистецтво України у персоналіях*. Довідник Наукове видання; Біографічний інститут НАН України. К., 1999. 224 с.
56. Фастовець К. Історія українського балету. *Marie Claire*. 4 травня, 2022. URL: <https://marieclaire.ua/life/istoriya-ukrayinskogo-baletu/> (дата звернення 12.10.2024).
57. Федотова О. Музична сфера України під наглядом радянської цензури. *Мистецтвознавчі записки: зб. Наук. Праць*. Вип. 26. К.: Міленіум, 2014. С. 115-122.
58. Чурпіта Т. Народно-героїчна балетна драма «Хустка Довбуша» у постановці Миколи Трегубова. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство* №1. Вип. 38. 2018. С. 163-174.
59. Шариков Д. Стилiстичний розвиток балетного мистецтва: ренесанс, бароко, класицизм. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp->

- [content/uploads/stylstycheskoe-razvyte-baleta-renessans-baroko-klassycyzm-sentymentalyzm.pdf](#) (дата звернення 10.09.2024).
60. Шреєр-Ткаченко О. *Історія української музики*. Ч.1. Музична Україна, 1980. 198 с.
 61. *A Short History of Ballet*. URL: https://australianballet.com.au/ballet-101/short-history-of-ballet?srsId=AfmBOooTuxM3B7RVjGPrikvpPg-YZZYgyvYydOUKFFXBK4qKkG_vkFy2 (дата звернення 09.09.2024).
 62. *All about ballet*. URL: <https://www.jordancestudios.com/all-about-ballet-a-brief-history-timeline/> (дата звернення 08.09.2024).
 63. *Ballet Dance: Understanding the History and Origins of Ballet*. URL: <https://www.masterclass.com/articles/ballet-dance-guide> (дата звернення 08.09.2024).
 64. Berlioz H. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger, 1844. – 452 p.
 65. Bowles M. *The Art of Conducting*. New York: Da Capo Press, 1975. 326 p.
 66. Farberman H. *The Art of Conducting Technique: A New Perspective*. Miami: Warner Bros Publications, 1997. 256 p.
 67. Green E. A. H. *The Modern Conductor: A College Text on Conducting Technique*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1997. 288 p.
 68. Hallberg D. *A Body of Work: Dancing to the Edge and Back*. New York: Touchstone, 2017. 432 p.
 69. *History of Ballet*. URL: <https://pressbooks.pub/storytelling/chapter/the-history-of-ballet/> (дата звернення 09.09.2024).
 70. Homans J. *Apollo's Angels: A History of Ballet*. New York: Random House, 2010. 672 p.
 71. McElheran B. *Conducting Technique for Beginners and Professionals*. New York: Oxford University Press, 1989. 164 p.
 72. Noverre J.-G. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon: Chez Aimé Delaroche, 1760. 364 p.

73. Rudolf M. *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. New York: Macmillan, 1981. 398 p.
74. *The History of Ballet and Its Global Influence*. URL: <https://nutcracker.com/history-of-ballet/?srsltid=AfmBOorXIOExpiL9ZZDVndyOLcHgb8pVFKTovDYk9rFI3OuUFzVh1rAB> (дата звернення 08.09.2024).
75. *The Origins of Ballet*. URL: http://www.vam.ac.uk/content/articles/o/origins-of-ballet/?srsltid=AfmBOor4O7NA4UeG_2I9Ed_vi8KuhQFBcc3opHHLMTgymb oYDsSZcab8

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А.
ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОСНОВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ АКАДЕМІЧНОГО БАЛЕТУ

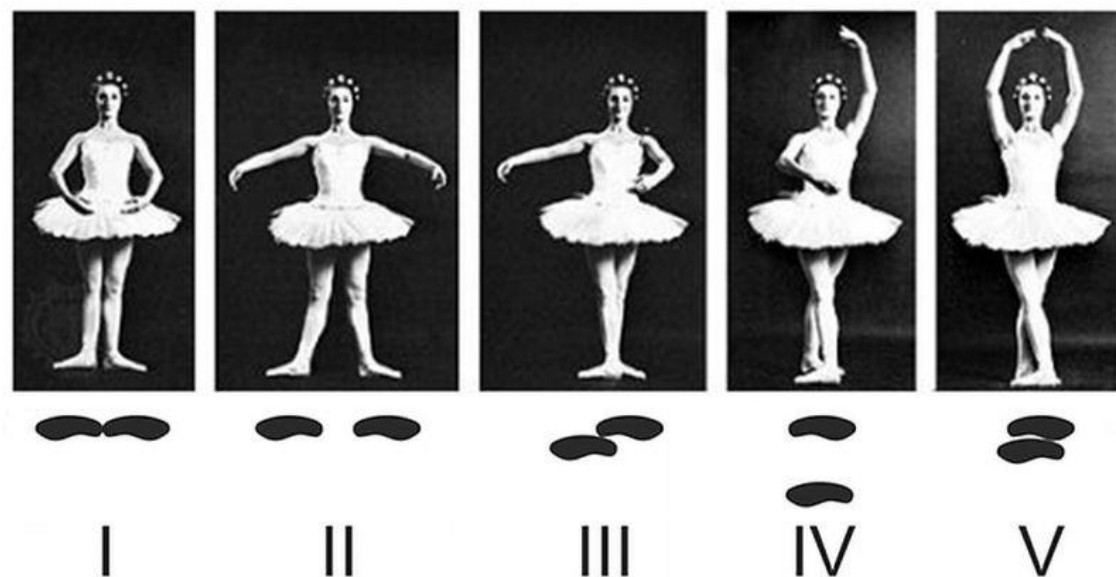


Рис. А 1. П'ять позицій ніг



Рис. А 2. Три позиції рук



Алясгон



Арабеск



Аттитюд



Екарте

Рис. А 3. Чотири балетні пози всього тіла

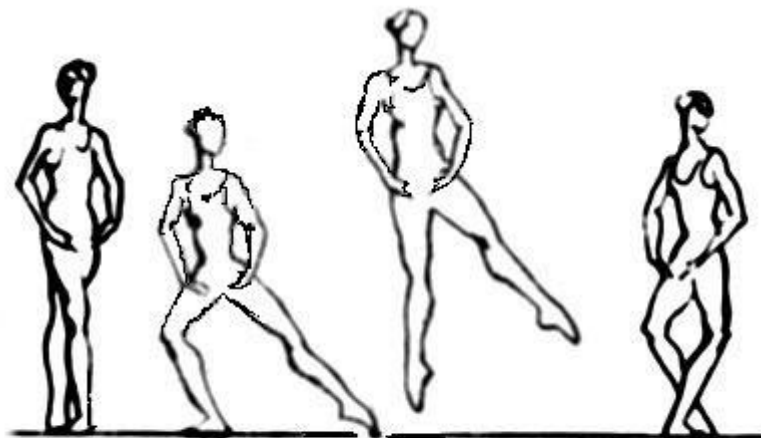


Рис. А 4. Схема виконання стрибка

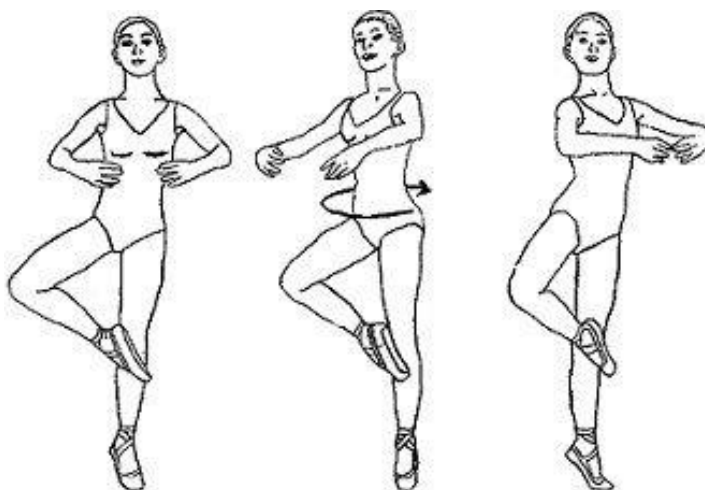


Рис. А 5. Схема виконання обертання

ДОДАТОК Б.
СИСТЕМА ЛЕЙТМОТИВІВ БАЛЕТУ «СОЙЧИНЕ КРИЛО»
А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО



Рис. Б 1. Лейтмотив страждання Массіно



Рис. Б 2. Лейтмотив вбивства Сойки



Рис. Б 3. Лейтмотив кохання Массіно і Манусі



Рис. Б 4. Лейтмотив природи



Рис. Б 5. Лейтмотив Массіно



Рис. Б 6. Лейтмотив Сойки



Рис. Б 7. Лейтмотив Манусі



Рис. Б 8. Лейтмотив злодійства і шахрайства



Рис. Б 9. Лейтмотив Генріха

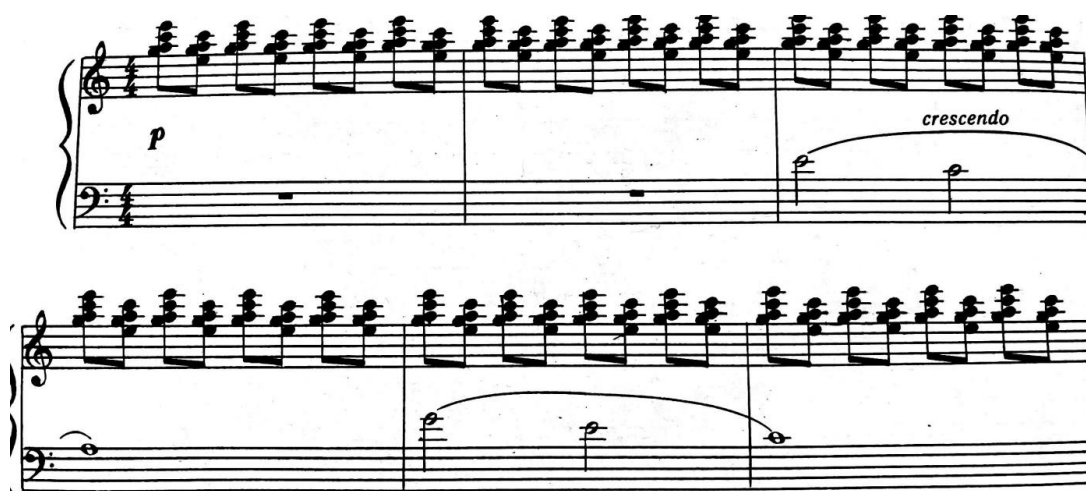


Рис. Б 10. Лейтмотив Купця



Рис. Б 11. Лейтмотив Азії

ДОДАТОК В.
ФОТО ІЗ ПЕРШИХ ПОСТАНОВОК БАЛЕТІВ
А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО



О. Сталинський —
 Довбуш у балеті
 «Хустка Довбуша»
 А. Кос-Анатольського,
 Львів,
 1951 р.



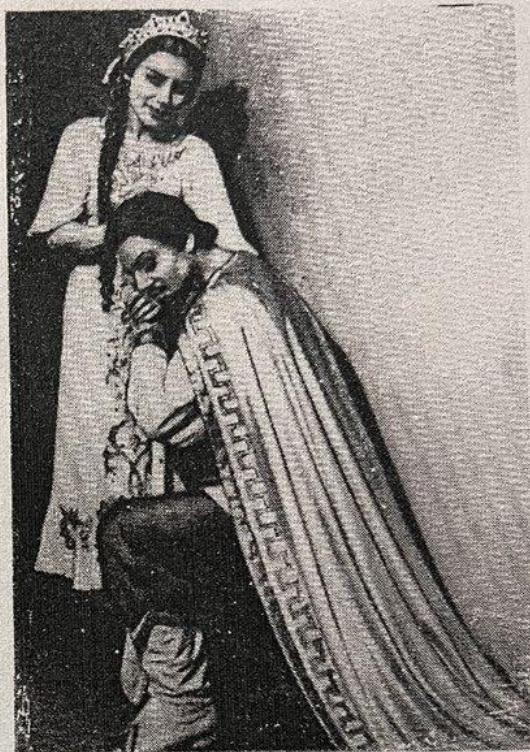
Н. Слободян — Дзвінка
 в балеті «Хустка Довбуша»
 А. Кос-Анатольського,
 Львів, 1951 р.

Рис. В 1. Довбуш та Дзвінка з балету «Хустка Довбуша»

2



Н. Слободян — Мануся
та О. Сталинський — Генріх
в балеті «Сойчине крыло»
А. Кос-Анатольського,
Львів, 1956 р.



А. Васильєва — Ростислава
та Ф. Баклан — Юрій
в балеті «Ростислава»
Г. Жуковського,
Київ, 1955 р.

Рис. В 2. Мануся і Геріх з балету «Сойчине крыло»

ДОДАТОК Д.

СВІТЛИНИ ІЗ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТУ «СОЙЧИНЕ КРИЛО»

КИЇВСЬКИМ МУНІЦИПАЛЬНИМ АКАДЕМІЧНИМ ТЕАТРОМ

ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ



Рис. Д 1. Перша афіша балету «Сойчине крыло» А. Кос-Анатольського



Рис. Д 2. Афіша оновленого балету



Рис. Д 3. «Карнавальний вальс»



Рис. Д 4. Сцена біля вбитої Сойки



Рис. Д 5. Па-де-труа Массіно, Манусі та Сойки



Рис. Д 6. Па-де-труа Манусі, Массіно та Генріха



Рис. Д 7. Адажіо Манусі та Массіно



Рис. Д 8. Мануся та образ Сойки